中央研究院近代史研究所集刊
第85期(民國103年9月),57-127
©中央研究院近代史研究所

清末石印的興起與上海日本畫譜類書籍的流通：以《點石齋叢畫》為中心*

賴毓芝**

摘要

本文處理以往很少學者注意到的晚清日本畫譜類書籍的進口，不僅是重現此歷史現象，且是將其放在晚清石印產業的發端與榮景下來觀察。這兩個現象的綰結，事實上提供了一個了解技術、形式、閱讀文化與跨國交流間複雜關係的難得個案。尤其考慮到近年來歐洲書籍史的研究，在傳統的書目學與單純文本分析研究之外，漸漸注意到文本的物質形式如何成為了解閱讀文化內涵之關鍵。因此，為了能更細緻地分析上述面向間的關係，本文將焦點於點石齋書局所編輯出版的第一本綜合型畫譜《點石齋叢畫》，一方面考慮十九世紀下半引入上海商業印刷業之石印技術，及其所引發的文本物質形式之改變，究竟帶來何種新的生產、消費與閱讀文本的改變？另一方面，我們除了重建以上海為中心的日本書籍進口之市場外，也將指出《點石齋叢畫》事實上包含很多以往沒有注意到的日本來源圖像，並分析這些源自日本畫譜的圖像如何在收錄與複製的過程中被重新編輯與改寫，從而進一步解析日本畫譜之圖像究竟如何在中國的脈絡下被閱讀與接受。

關鍵詞：晚清閱讀史、點石齋叢畫、石印、中日書籍交流

* 本文深受魯道夫·瓦格納（Rudolf G. Wagner）對點石齋圖像複製事業研究之啓發，並承蒙其慷慨借閱1881年版《點石齋叢畫》，特此深致謝意。同時也感謝葉凱蒂（Catherine Yeh）教授邀請我參加其2012年於波士頓大學所舉辦的工作坊“Leisure and Money: The Dynamics of the Exchange of Goods, Lifestyles, and Institutions Across Asia”，並報告此文之雛形，得到許多寶貴的意見，在此一併致謝。
收稿日期：2014年5月5日，通過刊登日期：2014年7月18日。

** 中央研究院近代史研究所助研究員

前言：從魯迅的收藏談起

二十世紀中國最具影響力人物之一的作家魯迅（1881-1936）曾在其散文中提到，兒時家裡不識字的保姆阿長如何幫他得到生平第一本插繪書《山海經》，及該書如何啓發他日後成爲狂熱的繪圖書收藏家。[1]在他這些早年收藏品中，除木刻版本外，很大一部份都是當時新出現的石版印刷書籍。而其中最常被提到的收藏之一，就是點石齋書局所出版的《點石齋叢畫》；[2]魯迅還特別稱讚書中收錄的日本畫家小田海僊（1785-1862，又名王羸，或作小田海仙）之《分類二十四孝圖》，是他見過所有版本中（大部份是中國版本）畫法「最簡古」者。[3]魯迅不僅注意到《點石齋叢畫》收錄的日本插繪本，他自己事實上也收有此單行本。[4]而此《分類二十四孝圖》亦非魯迅唯一收藏的日本插繪本，早在1894年至1895年，魯迅不過十四、五歲時，周家三兄弟就曾湊集壓歲錢合力買下小田海僊另一本插繪書《海僊畫譜》，[5]但當時他們並不清楚其之所由來。據弟弟周作人所言，他們直到「後來（才）知道是日本刻本」。[6]

究竟魯迅兄弟是在何時才瞭解這些有著中國傳統敘事內涵與風格的插繪書籍事實上來自日本呢？對此我們雖無法確切判定，但仍可推測其時間點很可能在 1902 年魯迅留學日本之後，因爲周作人曾提到魯迅旅日八年期間，「日本舊畫譜他也有點喜歡」，[7]尤其買了許多葛飾北齋的畫譜。[8]此外他並提

1　魯迅，〈阿長與《山海經》〉，收入《魯迅文集》（黑龍江：黑龍江人民出版社，2004），第二集，頁 244-252。
2　魯迅，〈阿長與《山海經》〉，頁 252；周作人，〈《山海經》二〉，《魯迅的故家》，後收入周作人著，止庵校訂，《周作人自編文集》（石家莊：河北教育出版社，2002），冊 30，頁 104。
3　魯迅，〈朝花夕拾・後記〉，收入《魯迅文集》，第二集，頁 330。
4　魯迅，〈《二十四孝圖》〉，收入《魯迅文集》，第二集，頁 259。
5　關於此事，周作人有好幾個版本的敘述，分別提過 1894 與 1895 年兩個不同的時間。見周作人，〈漫畫與畫譜〉，《魯迅的故家》，頁 56；周作人，〈魯迅與弟兄〉，《魯迅的青年時代》，收入周作人著，止庵校訂，《周作人自編文集》，冊 32，頁 85-90。
6　周作人，〈漫畫與畫譜〉，《魯迅的故家》，頁 56。
7　周作人，〈畫譜〉，《魯迅的故家》，頁 316。
8　周作人，〈畫譜〉，《魯迅的故家》，頁 316。

到「北齋的人物畫，在光緒中上海出版的《古今名人畫譜》（石印四冊）中曾收有幾幅，不過署名沒有，所以無人知悉，只覺得有點畫得奇怪罷了」。[9]也就是說，這些通常有中國根源的日本插繪類書籍，早在十九世紀末即在江南地區頗有流通，一般讀者如青少年時期的魯迅及其更年幼的兄弟，毋需透過特別管道即可輕易購買收藏；書中部份圖像甚至已進入《點石齋叢畫》或《古今名人畫譜》一類更具普及性的綜合畫譜中。然而不僅書商很少張揚這些畫譜的日本根源，一般讀者即便覺得其在視覺上有些新鮮，亦缺乏足夠的經驗與知識洞悉其所由來。

出身浙江紹興的魯迅兄弟於上述成長過程中所經歷到的，正是晚清以上海爲中心的石印產業之發端與榮景，也是與其約略同時開展的日本進口書籍（尤其是畫譜類書籍）貿易之黃金年代。這兩個現象的匯聚，無疑是十九世紀下半葉非常值得注意的文化現象，其中除涉及班雅明（Walter Benjamin）所討論到的石印所引發之「機器複製的年代」等相關議題，[10]及其跨文化移植之適應、質變與發展，更浮現以往很少注意到的環節；亦即在中國吸收與在地化此新式複製產業的過程中，日本究竟扮演何種角色？換言之，中國石印產業爲何在此時如此興盛？而日本畫譜之進口又爲何在同一時間如此方興未艾？

關於前者，近年來已有許多深入的分析與研究，[11]然而正如魯道夫・瓦格納（Rudolf G. Wagner）所指出的，「這場印刷革命的一個方面常常被忽略

9 周作人，〈畫譜〉，《魯迅的故家》，頁 316。

10 Walter Benjamin, “ The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in Walter Benjamin, *Illuminations* (Originally published in 1936, reprinted New York: Harcourt, Brace &World, 1968), pp. 217-252.

11 韓琦、王揚宗，〈石印術的傳入與興衰〉，收入上海新四軍歷史研究會印刷印鈔分會編，《裝訂源流和補遺》（北京：中國書籍出版社，1993），頁 358-367；Christopher A. Reed, *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937* (Vancouver, BC: UBC Press, 2004), especially chapter two；Cynthia Brokaw, “Commericial Woodblock Publishing in the Qing and the Transition to Modern Print Technology,” in Cynthia Brokaw and Christopher A. Reed eds., *From Woodblocks to the Internet: Chinese Publishing and Print Culture in Transition, circa 1800-2008* (Leiden: Brill, 2010), pp. 39-58；魯道夫・瓦格納（Rudolf G. Wagner），〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯 8（2001 年 11 月），頁 1-96；蔡盛琦，〈清末點石齋石印書局的興衰〉，《國史館學術集刊》，期 1（2001 年 12 月），頁 1-30 等。

了，即印刷的圖像」，[12]因此他在其有關申報館的研究中，特別關注申報館主人美查（Ernest Major）對於印刷圖像市場的重視。此外，一些藝術史學者業已注意到石印對傳統書畫界之衝擊，例如，喬迅（Jonathan Hay）與伍美華（Roberta Wue）對於石印複製出版產業與書畫界互動之分析、[13]吳方正對於上海視覺文化的觀察等。[14]至於有關後者「日本畫譜的進口」，最具開創性的研究之一乃出自喬迅。早在 1998 年，他就注意到上海書畫界與明治日本關係之重要性；雖然他強調並沒有具體個案的研究，仍列舉了上海畫家參與日本出版界的零星例子。[15]而筆者博士論文與相關文章則試圖全面正視此際中日文化圈的往來互動，進而涵蓋流通於上海的日本物質與視覺文化和其對上海書畫界的挹注，以及此一以往未獲重視的「伏流潛借」現象之於中國近現代繪畫開展的意義。[16]唯其中雖也論及日本書籍之進口與流通，但重點仍放在其對上海傳統水墨畫家風格之啓發與影響，而未針對此一現象進行獨立的爬梳與分析。較值得注意的是陳捷在研究明治前期以清國駐日公使館爲中心的訪書與學術交流活動時，特闢一章討論商賈所主導的中日古籍流通市場，但可惜其並未特別著墨畫譜類書籍之進口在此際市場中的重要性。[17]

誠如上述，針對日本書籍、尤其是畫譜類書籍在晚清中國流通與接受之研究，若非完全付諸闕如，多半也是零星而片斷，更遑論將此一現象與石印

12 魯道夫・瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯 8，頁 1。

13 Jonathan Hay, "Painters and Publishing in Late Nineteenth-century Shanghai," in Ju-hsi Chou, ed., *Art at the Close of China's Empire*(Ariz.: Arizona State University, 1998), pp. 134-188; Roberta Wue, "Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-century Shanghai," *Art Bulletin*, 91:4 (Dec. 2009), pp. 463-480.

14 吳方正，〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向——以申報資料爲主看圖像的機械複製〉，《人文學報》，期 26（2002 年 12 月），頁 49-95。

15 Jonathan Hay, "Painters and Publishing in Late Nineteenth-century Shanghai," in Ju-hsi Chou, ed., *Art at the Close of China's Empire*, pp. 166-167.

16 賴毓芝，〈伏流潛借——1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14（2003 年 3 月），頁 159-242；Yu-chih Lai, "Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895," (Ph. D. dissertation, Yale University, 2005)。

17 陳捷，〈明治前期における日本所在の古典籍の中国への流出〉，收入氏著，《明治前期日中学術交流の研究——清国駐日公使館の文化活動》（東京：汲古書院，2003），頁 205-274。

的興起並置觀察，或更進一步考慮其間的關聯與互動。然而這兩個現象的綰結，事實上提供了難得的個案分析機會，有助於我們瞭解技術、形式、閱讀文化與跨國文化交流間錯綜複雜的關係。況且近年來歐洲書籍史的研究，在傳統書目學與抽象文本分析研究之外，已漸漸注意到文本的物質形式如何成爲瞭解閱讀文化內涵之關鍵。這類研究認爲內涵必須依賴物質形式的載體而生，遂提出結合文本批評、書目學與文化史取徑的新閱讀史研究。[18]此一思考脈絡在處理上述技術、形式、閱讀文化間多面向關係等問題上，的確揭示深具啓發性的方向。然而若就中國的脈絡而言，其不可避免會牽涉到異文化的進口與在地化等問題，[19]此間之複雜度很可能更甚於歐洲的案例。

爲求更細緻地解析上述層層交疊連動的議題與面向，本文決定以單一個案爲中心，聚焦於魯迅早年一再提及的石印本《點石齋叢畫》；一方面考慮十九世紀下半葉引入上海商業出版之石印技術及其所引發之文本物質形式的改變，究竟帶來何種新的生產、消費與閱讀文本之變革？又石印作爲一項外來技術，何以能獲致所向披靡的接受度？另一方面，本文也將重建以上海爲中心、相當活絡的日本進口書籍市場，透過對照《點石齋叢畫》收錄之日本來源圖像，分析這些日本畫譜如何在此收錄的過程中被改寫，繼而改變其被閱讀的方式；在此基礎上，再進一步探討日本書籍尤其是以圖像爲中心的畫譜類

18 例如，Roger Chartier, translated by Lydia G. Cochrane, *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries* (Cambridge: Polity Press, 1994)。

19 中國原本就有傳統悠久的書目學、版本學與文獻學之書籍史研究，近年來受到新史學，特別是羅伯．丹屯（Robert Darnton）、唐納德．法蘭西斯．麥肯錫（Donald Francis McKenzie）與侯瑞．夏提葉（Roger Chartier）等人所提倡之閱讀史的啓發，關心書籍之生產、流通、消費與文化位置等與中國書籍文化史有關之研究，可說是蓬勃發展，這個領域的介紹，見 Cynthia J. Brokaw, "On the History of the Book in China," in Cynthia J. Brokaw and Kai-wing Chow eds., *Printing and Book Culture in Late Imperial China* (Berkeley: University of California Press, c2005), pp. 3-54；Joan Judge, "The Power of Print ? Print Capitalism and News Media in Late Qing and Republican China," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 66:1 (June 2006), pp. 233-254；Tobie Meyer-Fong, "The Printed World: Books, Publishing Culture, and Society in Late Imperial China," *The Journal of Asian Studies*, 66:3 (August 2007), pp. 787-817；涂豐恩，〈明清書籍史的研究回顧〉，《新史學》，卷 20 期 1（2009 年 3 月），頁 181-215。

書籍，究竟如何為上海市場接納並理解？總之，本文聚焦於一套相當普及的通俗畫譜，試圖呈現異文化如何以新的技術（西洋石印）與新的材料（日本書籍）滋養舊有的閱讀文化，又如何在同時之間悄悄啓動一場超乎預期的閱讀文化內涵之變革。

十九世紀下半以上海為中心的日本書籍貿易

書籍作為文化訊息之重要載體，其跨文化的移動，對於瞭解不同文化交流的具體內涵，無疑提供最直接的窗口。尤其中、日共享漢字文化的背景，更使彼此在書籍之接受與閱讀上相對來得容易，也因此具有交流視野的書籍史向來都是中、日交流研究學者關切的重點之一。其中最具典範性的研究當屬大庭脩對江戶時期唐船持渡書之調查，並由此探討江戶日本對中國文化的接收與轉化。[20]大庭脩關於持渡書的研究，在 1990 年代引發中國大陸一波以交流角度關注書籍史的研究熱潮。其中最具代表性者，即是以王勇和王寶平為中心的浙江大學（今改隸浙江工商大學）日本文化研究所，對中、日典籍交流的一系列研究和出版。王勇不但與大庭脩合編《中日文化交流大系》，分歷史、法制、思想、宗教、民俗、文學、藝術、科技、典籍、人物等十門討論中、日歷代交流，[21]並提出相對於以「絲綢之路」來討論東西交流，「書籍之路」的角度應該可以探索出東亞間交流的獨特模式。[22]王寶平更對中國各大圖

20 〔日〕大庭脩，《江戸時代における唐船持渡書の研究》（大阪：関西大学東西学術研究所，1967）；〔日〕大庭脩，《江戸時代における中国文化受容の研究》（京都：同朋社，1984）；〔日〕大庭脩，《漢籍輸入の文化史——聖徳太子から吉宗へ——》（東京：研文出版，1997）。

21 王勇、大庭脩主編，《中日文化交流史大系・典籍卷》（杭州：浙江人民出版社，1996）。

22 見王勇，〈「絲綢之路」與「書籍之路」：試論東亞文化交流的獨特模式〉，收入《中日「書籍之路」研究》（北京：北京圖書館出版社，2003），頁 1-14。中日書籍交流史之研究見王勇主編，《中日漢籍交流史論》（杭州：杭州大學出版社，1992）；王勇、大庭脩主編，《中日文化交流史大系・典籍卷》；王勇編，《書籍之路與文化交流》（上海：上海辭書出版社，2009）等。其他學者（尤其是日本學者）對此倡議之回應：〔日〕水口干記，〈「書籍之路」概念再考：王勇說的批判性繼承〉，收入王勇編著，《中日關係的歷史軌跡》（上海：上海辭書出版社，2010），頁 77-91。

書館收藏之日本漢籍與和刻本做了廣泛的調查，出版《中國館藏日人漢文書目》、《中國館藏和刻本漢籍書目》等書目學著作，爲瞭解日本書籍在中國之流通現象建立重要的基石。[23]

以漢籍流動爲中心的跨文化研究，在中國大陸亦逐漸形成一門獨立的學科，先是南京大學文學院於 2000 年成立域外漢籍研究所，並出版《域外漢籍研究集刊》，接著上海師範大學也在 2009 年成立域外漢文古文獻研究中心。[24]這些學者除了意識到書籍的物質性移動如何成爲交流史重要的材料，也致力於重建一個雙向的交流史研究。[25]例如，王勇即不僅僅關切中國漢籍傳到日本所衍生的「和刻本」，也特別注意「華刻本」——日本翻刻之漢籍重又輸入回流中國——的現象。[26]然而這些以「域外漢籍」爲標的之研究，主要成果還是集中在文獻學與書目史的重建，甚少處理到書本的物質性改變如何在交流的過程中影響其內涵與人們對其之接受度，例如「和刻本」或「華刻本」的改版究竟賦予舊有文本何種新的意義與定位？再者，其所處理的材料依然多偏重在東傳之漢籍，例如對於日本漢籍回流中國的研究，主要仍聚焦在中國上層知識人於明治維新後赴日尋訪之宋、元等中國古籍逸書。大抵而言，引領此風潮的是以清國駐日公使團爲中心的成員，包括第一代公使何如璋、副公使張斯桂、參贊黃遵憲等；値得留意的是，隨員中還包括金石與版本學家楊守敬，楊氏並任職到第二代公使黎庶昌時期等。[27]這些朝廷派遣的官員多是

23 見王寶平編，《中國館藏日人漢文書目》（杭州：杭州大學出版社，1997）；王寶平編，《中國館藏和刻本漢籍書目》（杭州：杭州大學出版社，1995）。很可惜的是，這些書目的登錄過於簡略，很難判別其進入中國的時間與脈絡。然另有一文略述日本書籍進入中國的脈絡，見王寶平，〈中國館藏日本版古籍的調查與研究〉，收入王勇主編，《中日漢籍交流史論》，頁 122-147。

24 關於域外漢籍作爲一門學科的發展與研究，見陳東輝，〈域外所藏漢籍及域外漢籍文獻學研究散論〉，收入氏著，《中日典籍與文化交流史研究》（台中：文听閣圖書公司，2010），頁 13-35。

25 例如，王勇主編，《中日漢籍交流史論》，即分爲「中國典籍流播日本之研究」、「日本漢籍及其流播中國之研究」、「中日佚存書之研究」、「中日文化比較之研究」四個部份。

26 王勇，〈「和刻本」與「華刻本」〉，《中日「書籍之路」研究》，頁 238-253。

27 公使團的中日交流活動，見張偉雄，《文人外交官の明治日本：中国初代駐日公使団の異文化体験》（東京：柏書房，1999）；陳捷，《明治前期日中学術交流の研究——清國駐日公使館の文化活動》。

學養俱佳的知識菁英，因此尋訪逸書不意外地成爲其駐日期間的重要活動。最著名的例子之一即是楊守敬在黎庶昌的大力支持下專注搜訪古籍，並編刻《古逸叢書》（共二十六種，清光緒中遵義黎氏日本東京使署景印本）。[28]但可惜的是，在以「尋訪逸書」的概念來框架日本書籍西傳的過程中，進口的日本書籍很容易被視爲遺逸之中國典籍的回復與重建，遂導致異質性受容此一交流史研究深爲關切的課題並未獲得足夠的重視與分析。

近年來，雖漸漸有學者從文化翻譯的角度，注意到中譯的日本書籍及其在中國接受西洋現代化概念中所扮演之角色，然其所討論的中譯日書大多集中在甲午戰爭以後出版。此役中國之戰敗，逆轉了長久以來以中爲尊的中日關係，引發歷史上第一波反向留學潮。因是之故，這批中譯日書不但多集中於經世致用之學，即便「美術」方面的著作也大多投射了中國知識人追求現代化國家的意圖。[29]顯然地，其必定與十九世紀下半葉日本書籍之進口脈絡大不相同。可資留意的是，值此中、日相互開通經貿往來之際，日本書籍的進口初始雖與清國知識菁英尋訪逸書、重建傳統的文化使命息息相關，但此事實上不僅只是上層文人個人之興趣與志業，也不單單是經世救國的取徑，而更是一項獲利豐厚的行業。

例如，1893 年接受安徽巡撫沈秉成與駐日公使汪鳳藻之贊助、赴日考察兩個月（五月至七月）的黃慶澄，[30]在其《東游日記》中提到：

> 查東人最好古，往往有隋唐以前書中土已逸者，彼國猶珍存之。自西學盛行，此風一變，昔所存者，棄若弁髦。曩聞粵商人，間有購取以

28 《古逸叢書》的編輯，見陳東輝，〈從日本輯刻的《古逸叢書》及其文獻價值〉，收入王勇主編，《中日漢籍交流史論》，頁 283-294。

29 Aida Yuen Wong, *Parting the Mists: Rediscovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China* (Hawai‘i: University of Hawai‘i Press, 2006); Kuo-Sheng Lai, “Learning New Painting From Japan and Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, with Focus on Chen Shizeng (1876-1923),” (Ph. D. dissertation, University of Maryland, College Park, 2006)；陸偉榮，《中國近代美術史論》（東京：明石書局，2010），特別是第一章與第七章，頁 32-69、276-297。

30 黃慶澄的遊記介紹，見王曉秋，《近代中日文化交流史》（北京：中華書局，1992），第十章第一節，頁 313-318。

歸，而獲重利者。[31]

黃慶澄所注意到的，正是閩粵商人爭相至日本搜購中土已逸的隋唐以前古籍之現象。只是那些是和刻本之中國古籍？還是眞正保存在日本的中國善本？已不得而知。

引人好奇的是，所謂「閩粵商人」到底是哪些人？他們所進口的究竟又是哪種書？針對此點，陳捷的研究很値得提出來討論。[32]她注意到一個有趣的個案，即大阪商人三木佐助與廣東商人麥梅生的合作販書關係。三木佐助曾在自撰的《玉淵叢話》中，提到他與麥梅生如何在明治四年（1871）至明治十二年（1879）間赴日本各地搜購漢籍，再轉輸入中國。麥梅生不但資助三木氏資金，且一開始就指定要購買中國散佚之書籍。不過爲了獲利考量，實際的情況是：除了散佚珍本及其和刻本外，他們也不排除購買其他和刻書籍與日人之漢文著作。總體來說，大部頭的套書或叢書，如《二十一史》、《說郛》、《三才圖會》等，獲利還是較佳；另外他們也購進一些科舉考試用的參考書，以廣市場。[33]若以 1870 年代初期此一時限判定，此兩人堪稱開中日書籍貿易之先河；然而其運作之成功不免引來其他商人的模仿與競爭。據三木佐助的說法，這些中國商人的數量，從一開始的三、五、十人等，逐漸增加，高峰期甚至超過二十人以上。[34]的確，從 1880 年代初開始，我們即可在《申報》上看到各種販售日本進口書籍的廣告。很令人驚訝的，其中廣告頻率最高的，並不是三木佐助所提到的套書，而是舊醫書與畫譜類書籍。（附表 1）

另一個値得注意的個案是岸田吟香。作爲最早赴上海開創新事業的日本探險家、實業家，同時也是第一代報人，岸田吟香當然也注意到此項引人前仆後繼的新行業。[35]我在 2003 年〈伏流潛借〉一文中，便引用他在 1880 年寫

31 黃慶澄著，陳慶念點校，《東游日記》（上海：上海古籍出版社，2005），頁 27。

32 見陳捷，〈明治前期における日本所在の古典籍の中国への流出〉，收入氏著，《明治前期日中学術交流の研究——清国駐日公使館の文化活動》，頁 226-227。

33 〔日〕三木佐助，《玉淵叢話》（東京；大阪：開成館，1920），上冊，頁 101-102。

34 〔日〕三木佐助，《玉淵叢話》，上冊，頁 106。

35 岸田吟香的研究，見〔日〕瀨川光行，〈岸田吟香君傳〉，《商海英傑傳》（東京：富山房，

給一圓吟社之信件，[36]藉以說明岸田吟香所觀察到的上海書市新風潮。原信刊於《朝野新聞》，其中報導到上海近況時提到：

> 近來上海、寧波、蘇州邊的書市，從日本買來的書籍很多，可以在日本用金札（一圓以下的小紙幣）買書，到上海賣書收洋銀的話，日圓一圓的東西可以賣一弗（洋銀），因此利潤很高……。[37]

目前雖無從得知這些書籍貿易的具體內容，但由岸田吟香得以輕易辨識出日本買來的書籍，及其在日本僅以不到一圓就能輕鬆入手的價格來判定，該批書籍之大宗不太可能眞是宋元以前的中國珍本。

岸田吟香作爲成功的企業家，不僅只是客觀地觀察到此一現象，也積極投入此波商業利益角逐。[38]其所創立的樂善堂雖以藥店起家，但在設立上海分店之初的 1880 年代早期就已投入書籍的印刷與買賣。目前尚可見到的《樂善堂書目》至少有四個版本：1884 年初版、1887 年增補版、1909 年版和 1917 年版。陳捷也注意到岸田吟香的書籍販售事業。她檢視前兩個版本，[39]歸納出其經營的三大特色：（一）印製以銅版珍本爲主的一般學習參考書、日用書

1893），頁 19-28；〔日〕葛生能久，〈岸田吟香と樂善堂〉，收入氏著，《東亜先覚志士記伝》（東京：黒龍会出版社，1933-1936），頁 336-342；〔日〕久保田辰彥編，〈岸田吟香〉，《二十一大先覚記者伝》（大阪：大阪每日新聞社，1930），頁 21-44；〔日〕東亞同文會編，〈岸田吟香君〉，《対支回顧録》（東京：原書房，1968），冊 2，頁 1-13；〔日〕杉浦正，《岸田吟香——資料から見たその一生》（東京：汲古書院，1996）。

36 賴毓芝，〈伏流潛借——1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，頁 213。

37 原文見〈雜錄：吟香翁書牘の續〉，《朝野新聞》，1880 年（明治 13 年）5 月 21 日。

38 關於岸田吟香在上海出版與販賣的書籍見王寶平，〈岸田吟香出版物考〉，收入復旦大學歷史系、出版博物館編，《歷史上的中國出版與東亞文化交流》（上海：上海百家出版社，2009），頁 69-84；陳捷，〈岸田吟香的樂善堂在中國的圖書出版和販賣活動〉，《中國典籍與文化》，2005 年第 3 期，頁 46-59；眞柳誠、陳捷，〈岸田吟香が中国で販売した日本関連の古医書〉，《日本医史学雑誌》，卷 42 號 2（1996 年 5 月），頁 164-165。

39 陳捷使用的版本爲 1884 年北京中國國家圖書館版，及 1887 年東京大學圖書館版。本人發現關西大學不但藏有 1884 年版，並有陳捷沒有提到的 1909 年與 1917 年版。見陳捷，〈岸田吟香的樂善堂在中國的圖書出版和販賣活動〉，《中國典籍與文化》，2005 年第 3 期，頁 46-59；陳捷，〈明治前期における日本所在の古典籍の中国への流出〉，收入氏著，《明治前期日中學術交流の研究——清國駐日公使館の文化活動》，頁 229-248。要特別感謝華東師範大學的唐權教授餽贈關西大學藏本 1884 年版影本，促使本人赴關西大學作進一步查閱。

與科舉考試用書；（二）將江戶時代的版木運到上海，挖掉其中的日文訓點，重新木印出版；（三）就其運到上海的舊版書而言，大部份是普通的清刊本、江戶的和刻本及明治以後的新刊書；她並注意到其中有大量的古醫書。[40]

值得注意的是，除了陳古醫書外，樂善堂販賣書籍之大宗，事實上便是本文之初提到魯迅兄弟特別感興趣的畫譜類書籍。以 1884 年的《樂善堂書目》爲例，主要可分爲兩部份：一爲《樂善堂精刻銅版縮印書目》，另爲《樂善堂發售書目》。前者乃樂善堂以銅版印製出版之書目，多爲考試用書與輿圖；後者則爲樂善堂進口販售之書目。若仔細檢視其所揀選之書籍，便會發現在總數 629 種中，就有多達 80 種以上爲畫譜類書籍。[41]顯然地，岸田吟香是頗能洞燭市場機先的企業家。倘若翻閱 1880 年代的《申報》，就會看到 1895 年中日甲午戰爭之前有相當多販賣日本書籍的廣告，而從廣告所羅列之書籍名稱判斷，其中最大宗即是畫譜類書籍與東洋舊醫書，正與樂善堂發售書籍的兩大方向不謀而合。只可惜學者很少注意到這波日本書籍進口中所攜來的大量畫譜類書籍，更遑論以閱讀史的眼光分析其如何被中國讀者接受並理解。

欲瞭解這些日本書籍、尤其是美術史所關心的畫譜類書籍如何被閱讀，除了檢視少數名人如魯迅的閱讀經驗，最重要、也最可能有收穫的取徑，應該是回到書籍物質形式的分析。正如侯瑞・夏提葉（Roger Chartier）所指出的：「意涵乃是因形式而生；縱使文本一字不變，當使其得以爲讀者理解的外在條件，或物質機制改變之時，文本也將被賦予新的意義與地位」。[42]而「任何對文本的理解，都需要依賴文本的物質形式」，[43]因爲「這些物質形式形塑

---

40 陳捷，〈岸田吟香的樂善堂在中國的圖書出版和販賣活動〉，《中國典籍與文化》，2005 年第 3 期，頁 46-59；眞柳誠、陳捷，〈岸田吟香が中国で販売した日本関連の古医書〉，《日本医史学雑誌》，卷 42 號 2（1996 年 5 月），頁 164-165。

41 〔日〕樂善堂主人（岸田吟香）編，《樂善堂發售書目》，收入《樂善堂書目》（上海：樂善堂書房，1884），仲冬（序）、1885 初夏（凡例），關西大學藏本。

42 Roger Chartier, translated by Lydia G. Cochrane, *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*，此處引文引自中譯本，侯瑞・夏提葉著，謝柏暉譯，《書籍的秩序：歐洲的讀者、作者與圖書館（14-18 世紀）》（台北：聯經出版社，2012），頁 4。

43 侯瑞・夏提葉著，謝柏暉譯，《書籍的秩序：歐洲的讀者、作者與圖書館（14-18 世紀）》，頁 10。

了讀者的預期心理、暗示文本的新讀者與新用途」。[44]換言之，縱使現下無法直接分析讀者如何閱讀與接受這些日本畫譜，然若這些畫譜曾在中國重印或改版，就有可能藉由分析在此轉換中看似微不足道的印刷形式之改變，瞭解文本受到接納的脈絡如何產生變化，進而分析當時對市場有敏銳洞察力的書商或出版商如何預設讀者的閱讀與接受方式。

就此課題而言，《點石齋叢畫》的出版與再版，正可謂千載難逢的個案。該畫譜乃由英人美查經營之點石齋書局石印出版，正如我在〈伏流潛借〉一文中所指出，《點石齋叢畫》事實上收錄許多日本江戶時期木刻畫譜之圖像。[45]此個案研究不僅牽涉到從木刻到石印的形式轉換，更涉及日本圖像在中國的改版問題。尤其《點石齋叢畫》有 1881 年初版與 1886 年大幅度的修訂再版，其中的更動與出版策略必然涉及出版商對於讀者閱讀方式之預設的調整，可說是進一步回應了我們意圖藉由物質形式與市場機制互動的分析，將一群當時閱讀日本畫譜之讀者的模糊形象予以勾勒出來的嘗試。因此，本文以下不僅將重建《點石齋叢畫》之編輯與出版，更重要的是將其放在當時極度競爭且推陳出新的圖像複製市場中來觀看，試圖回答為何《點石齋叢畫》收錄如此多來自日本畫譜的圖像？其與點石齋的出版策略有何關聯？此一叢輯所收錄之日本畫譜與當時蓬勃的上海日本書籍市場之關係又是如何？最後並藉由分析《點石齋叢畫》對於其所收錄之日本畫譜的編輯與改版，探討這些日本畫譜獲致接納與理解的歷程。

44 侯瑞．夏提葉著，謝柏暉譯，《書籍的秩序：歐洲的讀者、作者與圖書館（14-18 世紀）》，頁 10-11。

45 賴毓芝，〈伏流潛借——1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，頁 211-213；Yu-chih Lai, "Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895," pp. 283-288。

《點石齋叢畫》之出版

目前所見之《點石齋叢畫》（包括各種現代重印本），幾乎都是光緒十一年十一月序、十二月印製之版本，[46]全部分爲十卷，八冊。每卷起始均爲莊仁泳所題標題：卷一、二「匡廬面目」與「窮源竟委」，以山水爲主；卷三、四「明月前耳」與「人倫之至」，以人物爲主；卷五「六朝金粉」，以仕女爲主；卷六「涉筆成趣」，以動物畫爲主；卷七、八「活色生香」與「坐深林密」，以花鳥爲主；卷九「太常僊蹟」，收錄道光年間李躍門編纂之《百蜨圖詠》；卷十「妙契同神」，以雜畫爲主。其整體大致依《宣和畫譜》以來以畫科題材分類的傳統，分爲山水、人物、仕女、翎毛、花鳥、雜畫等項。

卷一卷首有美查所作〈點石齋叢畫序〉：

> ……曩年本齋叢畫之刻圖，不下六百餘，皆零金碎玉，所集成海內名流頗不鄙薄。今又集若干圖，時初印者適售罄，因一一攙補之，而舉初印中，不愜意者，節去二、三成，蓋求其盡美於善也。世有同好，當不河漢斯言。是為序。光緒十一年歲次乙酉仲冬〔農曆十一月〕，尊聞閣主人撰并書。美查〔印〕。[47]

末卷最後並有符節所作跋文一篇，其言：

> 右叢畫重定本，為卷凡十，為類凡八，而以襍畫殿焉。是編風行已久，家有其書。惟當時急於告成，尚需訂補。今主人重為審定，精益求精，大家名筆，按圖具在，排列門目，燦如秩如，縮為巾箱，較便輪榑。節究心繪事，於茲有年，比困飢驅，筆墨荒垢，猥以編校，恍覯故人。昔韓稱圭之言曰，觀畫之術，唯逼真而已。得真之全者，絕

[46] 此書光緒十一年十一月（1885 年 12 月 6 日至 1886 年 1 月 4 日）序，十二月（1886 年 1 月 5 日至 1886 年 2 月 3 日）印製，以往學者（包括本人之前著作）多以 1885 年爲出版年，然細究其印製，實已是 1886 年，故以下皆以「1886 年版」稱之。

[47] 尊聞閣主人，〈序〉，《點石齋叢畫》（上海：點石齋，1886），收入全國圖書館文獻縮微複製中心編，《清末民初報刊圖畫集成》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003）〔下略〕。

> 也，得多者，上也。循覽斯譜，可謂逼真。賞鑑之家，亮爭光覩。歲在端蒙作詻〔乙酉〕，孟冬〔農曆十月〕之月，姚江符節跋於滬上點石齋。

由上可知此 1886 年版《點石齋叢畫》是符節受點石齋主人美查所託編校而成。[48]令人疑惑的是，不僅美查提到因「初印者」已銷售一空，所以才再補訂重新出版，符節也提到此爲「重訂本」，究竟此「初印者」所指爲何？對此疑問，我多年來一無所獲。[49]但幸運的是，去年我赴海德堡開會時，得知漢學系魯道夫・瓦格納教授收藏之《點石齋叢畫》，居然是學者幾乎未曾提過的 1881 年版，此懸案終於有所解答。此版本卷一開頭即有「光緒辛巳（1881）夏五月上海點石齋縮印」之長方欄牌記，緊接著美查的自序清楚地談及編纂《點石齋叢畫》之緣起：

> ……僕素喜繪事，而不能染墨，遇有名人畫籍，悉購而藏之。去穐至東瀛，出坊間見有零金碎玉，雖非完璧，卻具名人手筆，悉購之歸。與數年所藏者，彙改成軼，又後添入近時有名墨本若干頁。分為十有二卷，即名之曰《點石齋叢畫》。以泰西照相石印法縮成袖珍優于用車攜帶。其筆意之精工，神情之流露，仍復絲毫不爽。披閱一過，令人意在筆先，神遊法外。其有益於藝林之揣摩也。豈淺鮮哉！印既成，爰贅數語，以公諸同好云爾。光緒辛巳年夏五月點石齋主人誌。美查〔印〕。[50]

美查在文中提到其對繪事的喜好，並表示雖然本身無此技能，然一遇到「名人畫籍」即極力收購。1880 年秋其赴日本，見坊間零星名家之作，也一

48 符節的生平，余劍華引《海上墨林》，然查閱各版本《海上墨林》，皆不見其記載。見俞劍華編，《中國美術家人名辭典》（上海：上海人民美術出版社，1989），頁 927。

49 2003 年寫作〈伏流潛借〉一文與 2005 年之博士論文，都僅見 1886 年的版本（當時誤稱爲 1885 年版）。賴毓芝，〈伏流潛借──1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，頁 211-213；Yu-chih Lai, “Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895,” pp. 283-288。

50 尊聞閣主人，〈序〉，《點石齋叢畫》（上海：點石齋，1881），德國魯道夫・瓦格納私人藏。

併買回。正是這些美查於日本購入之新藏與過去的舊藏，配合近時添入的「有名墨本」，再經「泰西照相石印法」縮印後，才成爲《點石齋叢畫》之主體。而美查收藏之「名人畫籍」、赴日所收購「零金碎玉」、與「近時有名墨本」，究竟各所指爲何？

檢視 1881 年版《點石齋叢畫》，其雖與 1886 年版一樣分爲八冊，然共有十二卷。每卷開頭俱爲沈錦垣所題，[51]即：第一冊，卷一「羣僊高會」；第二冊，卷二「遊目騁懷」，卷三「能移我情」；第三冊，卷四「二十四孝」；第四冊，卷五「醉芳蓉」；第五冊，卷六「李躍門百婕圖」；第六冊，卷七「春色紅酣」，卷八「冀北空羣」；第七冊，卷九「千巖競秀」，卷十「氣象萬千」；第八冊，卷十一「茹古含今」，卷十二「超於象外」。就編排結構而言，相較於 1886 年版以畫科來分類，1881 年版事實上很難歸納出清楚的編輯邏輯，有些可能依主題分類，如卷八「冀北空羣」約略收錄與塞外風情有關的圖繪，卷九「千巖競秀」爲名山圖一類的作品，卷十一「茹古含今」與卷十二「超於象外」則多爲當代畫家任伯年、胡公壽等之作品。至於其他極其籠統的標題，如卷二「遊目騁懷」、卷三「能移我情」，或卷七「春色紅酣」等，則幾乎是包羅萬象。

唯一可以確定的是，1881 年版與我之前研究的 1886 年版，[52]均包含大量江戶時期日本畫譜，甚至可以說其主體就是日本畫譜。如卷一「羣僊高會」若不計入標題頁，共有七十九開，158 頁，其中至少就有 64 頁以上來自大原東野編的《名數畫譜》；[53]卷五「醉芳蓉」同樣是七十九開，158 頁，亦至少有

---

51 沈錦垣，字恭之，號問潮館主人，其應爲美查僱用的中國編輯之一。1884 年創辦的《點石齋畫報》之封面篆書「點石齋畫報」即爲其署名，見王爾敏，《明清社會文化生態》（台北：台灣商務印書館，1997），頁 274。

52 賴毓芝，〈伏流潛借──1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，頁 211-213；Yu-chih Lai, “Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895,” pp. 283-288。

53 〔日〕大原東野編，《名數畫譜》〔和歌山：南嶺館，1809（序），三卷附錄一卷〕，立命館大學藏；上海圖書館也藏有此書。此書的介紹，見〔日〕町田市立国際版画美術館編集，《〔開館三周年記念〕近世日本絵画と画譜・絵手本展：名画を生んだ版画》（東京：町田市立国際版画美術館，1990），第二冊，頁 172-173。

90 頁來自鈴木芙蓉的《畫圖醉芙蓉》，[54]這很可能正是此卷標題「醉芳蓉」之由來。由此看來，美查在〈序〉中提到來自東瀛、俱爲「名人手筆」的「零金碎玉」，看似強調此乃其在日本收購之原作，然事實上應是指上述日本江戶時期出版的畫譜。同理可推，「名人畫籍」也應指美查收藏的名人畫譜，而非名人眞蹟。若果眞如此，〈序〉中所言「近時有名墨本」又所指爲何？

在此須留意的是，美查在 1878 年即買入石印機器，於申報館系統內成立點石齋石印書局，並最晚在 1879 年 5 月就已投入商業運轉。[55]所謂「石印」是一種利用油、水不相容原理發展出來的平版印刷，當中毋須雕工的中介，即可忠實複製原本。一開始在晚清引入，主要爲印製宗教宣傳品所需，然美查很快看到其商業潛力，並以複製書畫作品與書籍爲切入點進入市場，[56]如其登於《申報》的廣告即暢言：「本齋於去年在泰西購得新式石印機器一付，照印各種書畫，皆能與元本不爽錙銖，且神采更覺煥發，至照成縮本，尤極精工，舟車攜帶，既無累墜之虞。且行列井然，不費目力，誠天地間有數之奇事也」。[57]點石齋複製之書畫顯然深受歡迎，除了在《申報》不時可看到其廣告，1879 出版的《申報館書目續集》中還夾入一大張《點石齋新印書畫碑帖對》售價表，列出超過七十種以上書畫複製品，買家可視預算自行選擇裱褙方式或著色與否。[58]列印出來的成品在當時被視爲幾乎等同於原件、卻相對便宜很多的「藝術品」。因此，雖然《點石齋新印書畫碑帖對》所列之複製品

54 《畫圖醉芙蓉》中很多圖像是跨頁設計，在此算兩頁。見鈴木芙蓉，《畫圖醉芙蓉》（江戶：青藜閣須原屋伊八，1809）。

55 點石齋石印書局成立時間的討論，見魯道夫・瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯 8，頁 9-10，註 21。

56 點石齋藉由商借或購買等途徑得到江南畫家的作品，從而進行複製。點石齋複製藝術作品之事業，見魯道夫・瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯 8，頁 28-29；Roberta Wue, “Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-century Shanghai,” *Art Bulletin*, 91:4, pp. 468-469。

57 點石齋主人英查啓，〈點石齋印售書藉（籍）圖畫碑帖楹聯價目〉，《申報》，1879 年 5 月 25 日，第 1 頁。

58 申昌主人編，《點石齋新印書畫碑帖對》，夾於《申報館書目續集》（上海：申報館，1879），關西大學藏。

並無現存作品可考，亦無從查核這些作品是否與《點石齋叢畫》所收圖像重疊，但若考慮上述脈絡，則「近時有名墨本」是否有可能即是來自點石齋藝術品複製事業之產品？

正如上述，在 1881 年版中，上海當代畫家的作品多收錄在卷十一、十二。由構圖觀之，畫作多爲冊頁或扇面形式，很多甚至是互有關聯的連續性畫作，與《點石齋新印書畫碑帖對》所列藝術複製品多爲立軸的形式不符，由此看來，這些畫作若非畫家特別爲《點石齋叢畫》所繪製，很可能便是來自美查所收藏之早先出版的木刻當代畫家畫譜；其中又以後者的可能性較高，理由有二：其一，點石齋在 1881 年前並未發出任何邀請當代畫家繪製畫譜或書籍的廣告或宣傳；其二，檢視 1879 年所出之《點石齋新印書畫碑帖對》與《申報館書目續集》，[59]其所出售的畫譜也皆是翻印自《晚笑堂畫傳》、《於越先賢傳圖》等木刻舊畫譜。以 1881 年版「卷十二，頁 22 下到頁 24 上」兩開爲例，其分別爲當代畫家舒萍橋與任伯年所繪花鳥。（附圖 1-1、1-2）二畫雖出自不同畫家，線條質感卻非常類似，皆過於軟弱而無明顯粗細變化，且偶帶有折角，很可能即是石印複製木刻版畫之鉤摹稿所致。再看另一開任伯年〈枇杷圖〉（附圖 2-1），其枝幹只有勾描出最外圍輪廓，不但沒有針對枝椏本身的描寫，其間的空間結構關係更是極度不清楚，看來應是隔紙直接勾描輪廓所致，且此摹稿人之技術可能有限，其精確度甚至不及同爲任伯年所繪、然以傳統木板刻印之同主題作品。（附圖 2-2）綜上所述，1881 年版《點石齋叢畫》所收錄之當代畫家畫稿，應該不是直接複製當代名家親筆手稿，而是將當時出版之畫譜刻本再行複製而成的轉摹稿。很可能要到 1886 年再版之際，點石齋才開始直接複製當代畫家畫稿，而非轉摹已經木刻出版之畫譜。此一轉變，應與新出刊的《點石齋畫報》之行銷策略密切相關。

1885 年 2 月 28 日農曆新春時節，爲促銷創刊不滿一年的《點石齋畫報》，《申報》不僅刊有買三十號畫報即贈「歲朝清供橫屏一幅，係〔張〕子祥先生

---

59 申昌主人編，《點石齋新印書畫碑帖對》，夾於《申報館書目續集》，關西大學藏。

所繪」的廣告，[60]又登出另一則公告，即〈分送畫譜預告〉：

> 蘇杭兩省名畫如林，本館曾託任伯年、任阜長、沙山春、管劬安諸先生，分繪工細人物花卉鳥獸，原擬於新正第二期，即三十一號畫報之首增入兩圖，不加分文，以後按號分送，亦不間斷之。則奄有眾長聯之，亦可成合璧。將來集有成數，裝成冊頁，不獨臨摹家可作畫譜，即明窗淨几展玩一通，亦雅人自深其致也。茲因新正事冗，照相尚未竣工，改二十六日第三十二號分送矣預告。[61]

在此公告中，申報館宣布自第三十一期以後，每期《點石齋畫報》都會加插貼上這種由任伯年、任薰、沙山春、管劬安等當時上海著名畫家繪製的畫譜，並鼓勵讀者「集有成數，裝成冊頁」。[62]值得注意的是，第三十一號並非《點石齋畫報》最早送出免費圖像的期數。早在 1884 年第七號封面上，就已標出「增附圖說，概不加價」字樣，可見這是《點石齋畫報》創刊伊始就有的行銷手法。

有趣的是，目前所能掌握到的有限插頁畫譜，大多收錄在 1886 年版《點石齋叢畫》中，如光緒十一年六月中浣發行的第四十六號《點石齋畫報》所插附之兩張任薰畫譜，即收於同年十一月所序之 1886 年版《點石齋叢畫》卷六。（附圖 3-1、3-2）這是由於插頁畫譜的行銷手法在 1885 年 2 月才開始施行，因此 1886 年初出版之《點石齋叢畫》才有機會集結收錄這些分頁贈送的畫譜。而 1881 年之際尚未推出分送單張畫譜的活動，因此其序言所稱「近時有名墨本」極可能便是美查收藏之當代畫家木刻畫譜。換言之，1881 年版收錄的當代畫家作品，若非複製自刻本，很可能即爲刻本的手摹稿。這部份更進一步的確定，尚有待對當時上海畫家出版之眾多畫譜的更詳細掌握與比對。

---

60 申報館主人啓，〈三十號畫報出售〉，《申報》，1885 年 2 月 28 日，第 1 頁。

61 申報館主人啓，〈分送畫譜預啓〉，《申報》，1885 年 2 月 28 日，第 1 頁。

62 這些插頁散布在世界各地的圖書館與博物館，對此搜索最完整者應該是瓦格納。見魯道夫・瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯 8，頁 54。

石印對晚清印刷業的衝擊，學者多有論及；[63]然其對傳統書畫的震撼，恐怕是其他類別文本之複製所無法比擬的。尤其中國傳統書畫以墨色爲主，較少三度空間之物質性堆疊，因此石印技術可以輕易在二度平面上複製出毛筆柔軟的筆觸和粗細變化，其整體效果當然比傳統木刻版畫帶有刀鋒角度與堅硬感的線條更接近手繪原件。正因如此，石印複製品與中國書畫原件的距離，比起其在歐洲脈絡中與油畫等色彩更複雜之藝術品的距離，幾乎不可相提並論。以前述免費贈送的插頁爲例，其不但直接印製在傳統書畫用紙上，且常常去掉傳統木刻畫譜之框線，並刻意強調隨性的構圖與筆墨粗細變化。比起幾乎完全不見刀鋒痕跡的最精緻木板印刷，這類圖像更著意於透露強烈的即興創作感，猶如畫家親筆畫在紙上稿本，想必讓觀者趨之若鶩。尤有甚者，部份免費贈送的插頁或申報館販售的複製品還以手工著色，其眞假難辨的效果更模糊了原件與複製品間的界限，讓人讚歎不已。

例如，法國吉美博物館附設圖書館所藏 1888 年所出第一四一號《點石齋畫報》，其插頁折件約寬 34 公分、長 75 公分（附圖 4-1），展開大小很接近普通的立軸作品，且其上有加彩，裁下後就像一幅未經裝裱的書畫原件。幸運的是東京大學圖書館亦藏有另一本同爲第一四一號且保有此插頁（附圖 4-2）的《點石齋畫報》。對照之下，兩者線條與構圖完全相同，但色彩、位置卻稍有不同。如不加細比，一般觀者想必很難分辨其竟是石印墨線，再手繪加彩。對於將「摹」、「臨」、「仿」等方式視爲學習最重要取徑的傳統中國畫學而言，這大概是畫史上第一次幾乎能完全複製畫家之手的巨大進展，任何人只要花一點點錢就能在家親炙大師。誠如點石齋在 1879 年開始以石印印製

63　韓琦、王揚宗，〈石印術的傳入與興衰〉，收入上海新四軍歷史研究會印刷印鈔分會編，《裝訂源流和補遺》，頁 358-367；Christopher A. Reed, *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*, especially chapter two；Cynthia Brokaw, “Commericial Woodblock Publishing in the Qing and the Transition to Modern Print Technology,” in Cynthia Brokaw and Christopher A. Reed eds., *From Woodblocks to the Internet: Chinese Publishing and Print Culture in Transition, circa 1800-2008*, pp. 39-58；魯道夫・瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，輯 8，頁 1-96；蔡盛琦，〈清末點石齋石印書局的興衰〉，《國史館學術集刊》，期 1，頁 1-30 等。

傳統書畫時所言：「點石齋新印名人對聯，係將元（原）稿用照相之法印於石上，再行搨入牋紙，故與當時書就者，無毫釐之別，諸君如欲購各種眞蹟，非數十金或數金不辦，今點石齋一爲印出，價賤倍蓰，而故物宛然，致足寶也」。[64]也就是說，如要購買眞蹟，非數十金或數金無法成事，但石印因爲是印本，只需數角、甚至數分（例如「〈趙子昂麻姑立軸〉洋六分，著色洋一角六分」[65]），且其效果幾能亂眞，因此極足以珍寶之也。

上海石印圖像複製產業的競爭

在上海這個競爭激烈的商業世界，點石齋的成功很快帶動其他同業競相模仿。黃協塤在《淞南夢影錄》便說：「英人所設點石齋，獨擅其利者已四五年。近則寧人之拜石山房，粵人之同文書局，與之鼎足而三，甚牟利之所在，人爭趨之也」，[66]美查之《申報》也有如下報導：「石印書籍肇自泰西，自英商美查就滬上開點石齋，見者悉驚奇讚歎。既而寧粵各商仿效其法，爭相開設。而所印各書無不鉤心鬥角，各炫所長，大都字跡雖細若蠶絲，無不明同犀理。其裝潢之古雅，校對之精良，更不待言。誠書城之奇觀，文林之盛事也」。[67]最值得注意的例子，應該是當點石齋在 1885 年 2 月 28 日宣布每期《點石齋畫報》將免費贈送上海當代名家畫譜後，同年 11 月 22 日的《申報》便出現杭州夢槐書屋委託上海同文書局印製《海上名人畫稿》之出版廣告。[68]由此看來，《點石齋畫報》史無前例地邀請上海名家特別爲其繪製畫譜的方式顯然非常成功，且很可能爲夢槐書屋提供很好的靈感。因爲即使石印可以百分之百複製古代畫譜，然其原稿若爲木刻版畫，仍不免面臨經過雕工或二手

64 〈石印對聯出售‧本館告白〉，《申報》，1879 年 2 月 21 日，第 1 頁。
65 點石齋主人英查啓，〈點石齋印售書藉（籍）圖畫碑帖楹聯價目〉，《申報》，1879 年 5 月 25 日，第 1 頁。
66 黃協塤，《淞南夢影錄》，卷 2，頁 4 下，收入《筆記小說大觀》（台北：新興書局，1978），一編，冊 7，頁 4272。
67 委宛書傭稿，〈秘探石室〉，《申報》，1887 年 2 月 5 日，版次不詳。
68 武林夢槐書屋，〈海上名人畫稿〉，《申報》，1885 年 11 月 22 日，版次不詳。

鉤摹者的詮釋後，成品與畫家原作已經有很大的距離，雖經石印之精確複製，亦不過是失眞的二手原本。惟有邀請當代畫家直接爲石印底本繪製原稿，才能徹底發揮石印最大的優點：亦即人人都能便宜買到畫家「親筆」的手稿。可以說，點石齋開創性的石印之舉，幾乎革命性地改變傳統畫家之養成與學習途徑，不僅學畫者可資參考與學習的圖庫得到前所未有之擴展，且其透過紙面便能如臨大師親自運筆的所有動作，而不再只能藉由僵硬的木刻線條想像與學習大師的原作。

然而，點石齋直接複製當代畫家手稿的創舉，仍只停留在販售單張書畫複製品或促銷畫報之贈品，而未立即付諸商業規模之革命性畫譜的出版，反倒是萼槐書屋的《海上名人畫稿》將此特點落實爲具體市場行銷策略，其公告言：

> 自有石印畫本之法，古今名作俱可藉以不朽，顧前人舊作，經俗手鉤摹，便失廬山真面。或取便舟車縮作方寸小本，僅供兒童把玩，此近時石印諸畫譜所以未臻盡善也。本齋不惜重資，特求胡公壽、張子祥、鄧鐵仙、楊伯潤、周雲峰、任阜長、徐小倉、沈心海八大名家，專為石印精繪各種人物山水，畫鈎翎毛、草虫、竹石、花卉冊頁，一百數十幅，益以錢吉生人物畫稿，乃其歷年得意之作，尤為工妙。屬同文書局石印，以公所好，其秭墨之精良，神采之生動，不特可唯臨池稿本，即以印成各葉裱作屏幅琴條窓心燈片，均無不妙，誠一舉而兩得，更物美而價廉，較之尋常畫譜，判若天淵……。[69]

文中言及「顧前人舊作，經俗手鉤摹，便失廬山眞面」，因此集結當代名家親筆所作之畫譜，「較之尋常畫譜，判若天淵」，亦再度透露了以石印重印以前出版的畫譜，或如 1881 年版《點石齋畫報》所收錄之當代畫家作品，一旦經俗手轉譯鉤摹，就改變不了原稿早已失眞的事實。惟有重貲延請當時滬上名手重新繪製畫稿，才能徹底擺脫此一複製困境。

[69] 武林萼槐書屋，〈海上名人畫稿〉，《申報》，1885 年 11 月 22 日，版次不詳。

同文書局乃由廣東商人徐潤兄弟於 1882 年集股投資創辦，[70]備有「石印機十二部，職工五百名」，其規模甚至超過點石齋與拜石山房，[71]而夢槐書屋則是杭州當地的傳統出版商；兩者的結合堪稱新式技術與傳統畫譜產業經驗的整合。此合擊之舉顯然非常成功，《海上名人畫稿》開始廣告不到兩個月，1886 年 1 月 5 日的《申報》便出現夢槐書屋教導讀者如何辨明眞本、以防誤買僞本的公告。[72]雖目前無從得知夢槐書屋所指稱的盜版究竟爲何？也不知其數量多少？但可以確定的是此時石印當代名家畫譜一事必定蔚爲風尙，因爲我們在 1886 年 8 月 31 日又看到〈石印畫譜出售〉之廣告，[73]且其行銷重點與《海上名人畫稿》可謂如出一轍，皆批評之前畫譜「半屬鉤摹，難探眞面目」，並以延請當時滬上名手購付石印爲號召。但令人疑惑的是，此廣告並未註明出版商名稱，而只告知銷售地點，是否即爲夢槐書屋所指控的盜版書商所爲？很值得考慮。

點石齋雖於 1879 年已開始複製並銷售少數當代名家作品，1881 年初版的《點石齋叢畫》也收錄一些「近時有名墨本」，並在 1885 年 2 月開始贈送免費當代名家畫稿，然而現下所能確定由點石齋印製之一手海上當代名家作品，多是單張複製品，要不就是行銷贈品。相較之下，《海上名人畫稿》邀集上海八大名家，收錄「一百數十幅」，實爲目前所見第一部深具規模地以上海當代名家作品爲主、並強調以石印直接複製畫家手稿的畫譜。在此脈絡下，若考慮同文書局作爲點石齋最重要的競爭對手，而《海上名人畫稿》乃是其進入圖像複製範疇最具野心的試金之作，便不難推知點石齋何以在《海上名人畫

70 見徐潤，《徐愚齋自敘年譜》，收入徐潤編，徐廷鑾等續編，闞澤整理，《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》〔北京：北京圖書館出版社據民國十六年（1927）鉛印本影印，1998〕，冊 175，頁 67-68。

71 同文書局的規模，學者一再轉引「石印機十二部，職工五百名」，但未見其根據之出處。見張秀民著，韓琦增訂，《中國印刷史》（杭州：浙江古籍出版社，2006），冊下，頁 46。但 1886 年日本《朝野新聞》卻有不同之記述，更詳細的報導見岸田吟香之文章：吟道人報，〈上海叢話（八月四日發）：同文書局〉，《朝野新聞》，明治 19 年（1886）8 月 11 日。

72 〈畫稿眞僞〉，《申報》，1886 年 1 月 5 日，版次不詳。

73 〈石印畫譜出售〉，《申報》，1886 年 8 月 31 日，版次不詳。

稿》開始廣告宣傳後短短二個月間馬上重出其《點石齋叢畫》，[74]又爲何在距初版已超過四年後才考慮再版之緣由。《海上名人畫稿》所展現的規模與受歡迎之程度，想必帶給開此風氣之先的點石齋不少壓力，導致其必須立刻推出相應之產品。

這樣的推測並非空穴來風。兩者在設備規模及出版模式與內容上不但處處較勁，同時也互相模仿。最能清楚說明兩者競爭關係的資料，應是 1887 年日本《読売新聞》刊載之〈上海通訊〉對於上海書市的觀察：

> 當地書店雖在五、六年前數量屈指可數，但每年數量成長甚大，截至今日已需用數百家來計算。佼佼者如同文書局、點石齋等。同文書局原為招商局前總辦徐雨之所有；點石齋則原為英人所有，但已於去年夏天以七萬兩轉賣給支那人。不久之前，同文局基於預約法，著手進行《佩文韻府》之印刷，點石齋也立刻模仿同文書局，開始進行預約募集，兩者競爭激烈……。[75]

同文書局首創以預約訂書的方法募集資金、從事大型書籍印刷之模式，點石齋馬上跟進，不但模仿其商業操作，就連選書也亦步亦趨；最顯而易見的例子就是《佩文韻府》與《古今圖書集成》的預約競爭。事實上，兩者的惡性競爭並非起始於 1887 年，而是打從 1882 年同文書局設立之初就已開啓。[76]岸田吟香便曾提到，當時甚至有人認爲美查之所以出售點石齋的經營權，就是因爲其在與同文書局《古今圖書集成》激烈的預約競爭中損失過大所致。[77]

---

74 《海上名人畫稿》確實出版時間未知，封面吳淦與內頁徐三庚之題俱爲乙酉（1885）夏，但廣告則出現在 1885 年 11 月 22 日。再版《點石齋叢畫》中之序爲光緒十一年十一月（1885 年 12 月 6 日至 1886 年 1 月 4 日），印製爲農曆十二月（1886 年 1 月 5 日至 1886 年 2 月 3 日），而符節之跋爲「歲在端蒙作鄂（乙酉），孟冬（農曆十月）之月（1885 年 11 月 7 日至 1885 年 12 月 5 日）」。

75 原文：「過日同文局に於て豫約法を以て佩文韻府の印刷に着手せしが、點石齋にてハ直に之に眞似て同盟を募り一時ハ競争して」。見〈上海通信〉，《読売新聞》，1887 年 1 月 27 日。

76 岸田吟香一開始就非常關注兩者的競爭，見岸田吟香，〈上海通信の続〉，《朝野新聞》，明治 17 年（1884）1 月 31 日。

77 見吟道人報，〈上海叢話（八月四日發）：點石齋の賣買〉，《朝野新聞》，明治 19 年（1886）8 月 11 日。申報館的易主，見徐載平、徐瑞芳，《清末四十年申報史料》（北京：新華出版社，

光緒十一年（1885 年 2 月 15 日至 1886 年 2 月 3 日）對於點石齋的畫譜事業來說，的確是充滿挑戰的一年，不僅要面對石印產業內部的挑戰，也遭遇石印外部的競爭。那年夏天，除了《海上名人畫稿》已經籌備出版（或已經出版），[78]樂善堂也同時在夏天推出銅版畫譜縮本《吟香閣叢畫》（「乙酉（1885）夏東都樂善堂縮印」），[79]此書大小尺寸與編排格式與 1881 年版《點石齋叢畫》幾乎完全雷同，兩者之書名與各卷首題標也都極爲相似。例如，《吟香閣叢畫》卷首內頁標題「吟香閣叢畫」之篆書爲沈錦垣所題，其不但與《點石齋叢畫》（1881）之卷首內頁題標者爲同一人，且使用同一種風格與格式。《吟香閣叢畫》之出版應該是模仿《點石齋叢畫》，爲岸田吟香以銅版印刷前進圖像複製市場的嘗試，此需另文專論。然無疑的點石齋作爲石印圖像複製產業的開創者，此時可說是內外受敵。

單就產業內部的挑戰而言，點石齋究竟可以拿出什麼樣的產品足以和同文書局與夢槐書屋合作之暢銷書《海上名家畫稿》相抗衡？爲何點石齋最後選擇重編四年前所出的《點石齋叢畫》，而非新出一本以當代名家畫稿爲主的畫譜？即便我們可以充分理解邀請當代畫家實需足夠的時間與金錢，在短短幾個月內很難馬上另起爐灶出版一本當代名家畫稿。但令人疑惑的是點石齋爲何不重印 1881 年的版本？或簡單地在 1881 年版加入《點石齋畫報》所贈送的插頁就好？誠然其最後推出的 1886 年版，的確特意加入《點石齋畫報》以上海畫家畫稿爲主的贈送插頁，然其改版時所作的大幅更動，實遠超乎僅加入新徵集的當代畫家畫稿之規模。此一方面表現在新、舊版之間結構性的差別：1881 年版大致以內容分卷，然編排紛雜；1886 年版則重新以畫科的概念來分卷，井然有序。而另一方面經仔細比對之後，我們很驚訝地發現：兩版本間最大的差別之一，竟是在處理日本來源圖像的手法上。

1988），頁 20-23。

78 《海上名人畫稿》確實出版時間未知，廣告則出現在 1885 年 11 月 22 日。《點石齋叢畫》再版印製爲 1886 年 1 月。

79 岸田吟香編，《吟香閣叢畫》（東都：樂善堂，1885），關西大學藏。

《點石齋叢畫》所收錄之日本畫譜與其改寫

關於《點石齋叢畫》所收錄的日本畫譜，我在 2003 年寫作〈伏流潛借〉一文時，就曾針對當時僅見的 1886 年版進行分析，發現除了一些任薰、任伯年等海上當代名家之作，及少量清代畫譜外（例如卷九收錄之〈百蝶圖〉，即爲道光年間李躍門編纂之《百婕圖詠》），其中所收圖像事實上多來自日本江戶時期木刻畫譜；[80]惟當時僅能掌握其中所採錄的四種日本畫譜，[81]分別爲葛飾北齋（1760-1849）所插繪之《唐詩選畫本》六編與七編、[82]谷文晁（1763-1840）

80 賴毓芝，〈伏流潛借──1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，頁 211-213；Yu-chih Lai, “Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895,” pp. 283-288。

81 張婉瑛，〈從《點石齋叢畫》看日本浮世繪對晚清畫壇的影響〉（台北：國立台灣師範大學美術學系碩士論文，2008）。張婉瑛雖然也試圖追索《點石齋叢畫》中的日本圖像來源，然其所有的材料與來源分析皆根據本人 2003 年所撰〈伏流潛借〉一文，因此所指出的日本圖像也不脫該文中所列四種畫譜。

82 《唐詩選畫本》爲江戶時期東京地區有名的漢籍出版社嵩山房所出。書中將所選唐詩加注日語假名，便於日人閱讀，且邀請著名畫家爲之插圖。自天明八年（1788）初編刊行起即大受歡迎。書坊因此陸續根據不同詩類，連續出了七篇，全套多達三十五冊。其中除了第一、二編各有一次再版，整套也經多次舊版重印，影響範圍甚廣。《唐詩選畫本》各編作者與出版時間如下：

篇次	出版時間	詩歌體裁	作　者
初篇	天明八年（1788）刊 文化二年（1805）再版	五言絕句	小林新兵衛著　橘石峰畫
二篇	寬政二年（1790）刊 文化十一年（1814）再版	七言絕句	小林新兵衛著　鈴木芙蓉畫
三篇	寬政三年（1791）刊	五言律・五言排律 七言律	小林新兵衛著　高田円乘畫
四篇	寬政五年（1793）刊	七言絕句續篇	小林新兵衛著　北尾紅翠齋畫
五篇	天保三年（1832）刊	五言排律・七言律	高井蘭山著　小松原翠溪畫
六篇	天保四年（1833）刊	五言律・五言排律	高井蘭山著　葛飾北齋畫
七篇	天保七年（1836）刊	七言律	高井蘭山著　葛飾北齋畫

另關於《唐詩選畫本》在江戶的成書脈絡，見〔日〕永田生慈監修解說，《北斎の絵本挿絵》（東京：岩崎社，1987），冊 2，頁 6、94；吳雨平，〈唐詩選本的日本化闡釋及其對中晚期日本漢詩創作的影響〉，《江蘇社會科學》，2009 年第 5 期，頁 198-202；〔日〕有木大輔，〈《唐詩選畫本》について──葛飾北斎と高井蘭山の起用〉，收入「漢籍と日本人」特集，《アジア遊学》，期 116（2008 年 11 月），頁 110-119。又，嵩山房與江戶唐詩出版的關係，見〔日〕有木大輔，〈江戶・嵩山房小林新兵衛による《唐詩訓戒》排斥〉，《中国文学論集》，期 36（2006），頁 87-101。

《日本名山圖會》、[83]大原東野編《名數畫譜》、[84]及小田海僊《海僊十八描法》。[85]2005年我在寫作博士論文時，又增加了一種，即魯迅曾提過的小田海僊《分類二十四孝圖》；[86]該作乃為1886年版《點石齋叢畫》卷四「人倫之至」的主體，亦是兩版《點石齋叢畫》唯一全書引用的日本畫譜。近年來，受益於日本各大圖書館藏書之大量數位化，[87]又陸續發現更多日本畫譜的來源，[88]例如，《唐詩選畫本》的其他編（包括鈴木芙蓉所繪二編、高田円乘所繪三編、北尾紅翠齋所繪四編、小松原翠溪所繪五編），以及鈴木芙蓉的《畫圖醉芙蓉》、《熊野名勝圖畫》等另外七種。[89]

總體來說，就所收日本畫譜的種類而言，1881年版的圖像來源，包括大原東野編《名數畫譜》天、地、人三冊；小田海僊《海僊十八描法》一冊；鈴木芙蓉《畫圖醉芙蓉》上、下兩冊；小田海僊《分類二十四孝圖》乾、坤兩冊；嵩山房出版《唐詩選畫本》初編至七編共三十五冊；及谷文晁《日本名山圖會》天、地、人三冊等多達十二種日本畫譜。[90]而1886年版的日本圖像來源大致相同，惟新增鈴木芙蓉《熊野名勝圖畫》地、人兩冊；[91]又此版本中的《唐詩

83 〔日〕谷文晁，《日本名山圖會》〔大阪：文栄堂，1802（敘）〕，早稻田大學藏。

84 〔日〕大原東野編，《名數畫譜》，立命館大學藏；上海圖書館也藏有此書。此書的介紹，見〔日〕町田市立国際版画美術館編集，《〔開館三周年記念〕近世日本絵画と画譜・繪手本展：名画を生んだ版画》，第二冊，頁172-173。

85 〔日〕小田海僊，《海僊十八描法》（京都：海仙庵，1861），立命館大學藏。小田海僊為十九世紀上半活躍於京都畫壇的南畫家，其資料及研究，見〔日〕下関市立美術館編，《小田海僊展》（下関：下関市立美術館，1995）。

86 〔日〕小田海僊，《分類二十四孝圖》（京都：吉田屋治兵衛，1843），日本東京國立國會圖書館藏。

87 如早稻田大學的「古典籍總合データベース、國文學研究資料館的古典籍閱覽ポータルデータベース」等。

88 關於《點石齋叢畫》所收日本畫譜，本人出版〈伏流潛借〉後，曾請教當時任教上智大學的小林宏光教授，感謝他提醒我他寫過一篇晚清版畫的介紹性文章，其中曾略舉《點石齋叢畫》所收數種日本畫譜，並提供其所收藏之鈴木芙蓉《畫圖醉芙蓉》供我拍照，特此致謝。

89 〔日〕鈴木芙蓉，《畫圖醉芙蓉》（江戶：青藜閣須原屋伊八，1809），日本私人藏。〔日〕北圃恪齋著，鈴木芙蓉畫，《熊野遊記名勝圖畫》（東都：須原屋茂兵衛，1801），早稻田大學藏。

90 《唐詩選畫本》初篇到七篇，每篇出版時間與作者皆不同，因此一篇算一種。

91 原書有天、地、人三冊，然天冊只有文字，並無圖版。

選畫本》僅收錄二編到七編之圖像，獨漏初編。（附表 2）

值得注意的是，點石齋以「泰西照相石印法」複製這些日本圖像，[92]照理而言應該是可以簡單地百分之百重現原稿就好，但不論 1881 年或 1886 年的《點石齋叢畫》，卻都大費周章地對這些圖像作了許多調整與編輯，因而也改變這些圖像被理解與閱讀的方式。以 1881 年版來說，其對日本畫譜的改寫，大致可歸納爲五個相互關聯的大方向：

一、去除日文訓點與假名。正如陳捷所注意到的，岸田吟香將江戶時代的版木運到上海重印之前，最重要的就是先挖掉其中的日文訓點。實際上，《點石齋叢畫》的編輯者在改寫日本圖像的基礎上，去除對中文讀者毫無意義的日本訓點也是必要程序；此法尤其普遍運用在處理具有圖、文配合關係之《唐詩選畫本》圖版上。（附圖 5-1）至於去掉訓點的方式，大部份是保留原有漢字，僅刪除旁邊的訓點；但有時也會遇到原有主要漢字的位置剛好無法與須保留的圖像相配合的情況，爲了顧及版面的完整，就只能全部塗去，再重新書寫上漢字。（附圖 5-2）就這點而言，便會涉及到以下第二個改寫的重點。

二、重寫書法與重繪圖像。《點石齋叢畫》編者對於其所收錄之日本圖像上的漢字，進行許多看似無意義與瑣碎的重寫。先就標題而言，1881 年版特別偏好具有古意的篆字，不但各卷標題一律以篆體書寫，也將原來帶有隸體的「分類二十四孝」標題改爲篆體（附圖 6），特意強調一種古意。而在內文上，絕大多數《點石齋叢畫》的複製稿雖然沒有改變字體，但還是在書法部份進行看似變化不大的重寫，有些更在版面上添加原來沒有的裝飾性邊框。（附圖 7）[93]究竟這樣的重寫有何作用？只要觀察細節，便會發現即使刻工再怎麼精細，木刻書法終究無法如石印手寫稿般傳達出近乎原稿的自由度與柔軟性

92 見《點石齋叢畫》，1881 年版，序下。

93 這樣的裝飾性邊框或錦欄的設計，應是晚明繪本受到信箋設計之影響所發展出來的新風尚；《點石齋叢畫》收錄之日本江戶時代出版的《名數畫譜》中也大量採用此類設計。關於晚明繪本中錦欄的設計，見馬孟晶，〈《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化〉，《漢學研究》，卷 28 期 2（2010 年 6 月），頁 7-56。

筆觸。而比起重摹全圖，重寫局部書法大概是既能凸顯石印複製之優勢、又最輕易簡單的方式了。有趣的是，雖然在《點石齋叢畫》中，重寫書法比起重摹全圖的比例要來得高，且其中大部份的圖像事實上也是對原稿直接進行照相石印，足以保存下許多鉅細靡遺的細節，但不知爲何書中竟也有少數經過重繪後再照相石印的圖版。例如「卷一，頁 69 上」之圖像（附圖 8）乃是來自《唐詩選畫譜》，但經過摹寫之後的圖像已經簡化很多。顯然地，就像書法一般，經重寫或重摹後的作品雖更能傳達手繪或手寫的質感，卻也與原圖產生相當大的距離，這很可能就是《海上名人畫稿》廣告所批評的「經俗手鉤摹，便失廬山眞面目」之最好例證吧！[94]尙須留意的是，重寫文字或重繪圖像，常常會涉及版面設計的更動。除了上述加上邊框，或將四字標題由兩字兩字成正方形的排列，改爲中文閱讀上較常見的四字橫排外（附圖 9），《點石齋叢畫》還發展出各種不同形式的版面重置模式，即以下第三個重點所示。

三、重新編輯版面。此舉往往出於許多不同的目的或所欲追求的效果，例如《名數畫譜》「天臺二奇」（天卷，頁 8 上）一頁的版面，原以上、下二框區分出「圖」與「題」，此乃版畫常見之設計；但《點石齋叢畫》不但將此框線完全去掉，且將原隸書之大標題改爲小字行書題在畫上（附圖 10），再配合版畫原有的畫家款題，使整幅圖像更像是「畫」的縮印，而非「版畫」的形式。此一做法與重寫書法實有異曲同工之妙，都是欲藉凸顯石印的優勢，暗示其複製品與「眞實藝術作品」間密切的關係。然而版面的調整似乎也不是一味地以變身爲「畫」作爲主要之目的。例如，《點石齋叢畫》將很多原爲上圖下文或上文下圖的單頁設計，改成左圖右文的對開兩頁模式（附圖 11），但此兩者事實上都是版畫圖像傳統中常見的語彙，讓人不免疑惑這樣的改版目的何在？增加頁數（由一頁變成兩頁）很可能便是一個値得考慮的方向。如此推論的理由，不單是因爲在此大量複製的時代，可資複製的原稿永遠是一種

94　武林夢槐書屋，〈海上名人畫稿〉，《申報》，1885 年 11 月 22 日，版次不詳。

珍貴的資產，[95]倘若由一個原稿可以生產出兩個圖像，對於增加獲利當然有所助益。我們實際上也可以由另兩個例子說明此項調整爲何與在地化日本圖像無關，而與圖像的增生有關。第一個例子是《名數畫譜》的「五臺山」一圖，圖上原題有元代文學大師顧瑛的〈五臺山〉詩，款題「元顧瑛侍（詩），呆呆寫並書。『呆』『呆』雙印」。《點石齋叢畫》複製此圖像時，僅保留並重寫「呆呆寫。『呆』『呆』雙印」，再將畫上原有的〈五臺山〉題詩整個移到對頁重寫，並加上錦框設計。（附圖 12）眾所周知，在山水畫幅頂端題詩，本來就是中國山水畫常見的標準格套，是以此一改動顯然與迎合中國式閱讀或模仿「畫」之形式毫無關係。第二個例子則是對《海僊十八描法》之改寫，在原書中，每一頁均包含一個描法之說明及其圖像示範；圖居中，描法說明則置於右上角，如榜題位置，以帶有刀刻感的正體楷書書寫。待至 1881 年版《點石齋叢畫》，則將此僅僅一兩行之榜題說明，重新以較具流動性表現的行書，移置書寫於對頁（附圖 13-1），且同樣加上晚明以來版畫上所流行的各種框線設計，或爲方形欄狀，或爲扇形、圓形等（附圖 13-2），如此一來，一頁原稿便能增生爲兩頁。但此處所見之原稿與改寫稿兩種形式，也都是中國既有傳統熟悉之視覺語彙；換言之，此項改動也很難放入日本圖像中國化的脈絡來理解。透過以下的例子，可以更進一步佐證我們的推論，那便是當 1886 年初《點石齋叢畫》再版時，由於增加了《點石齋畫報》贈送之免費當代畫家插頁與鈴木芙蓉之《熊野名勝圖畫》，使全書在圖像數量上顯得較爲充裕。可能因爲如此，許多在 1881 年版由一頁原稿改寫爲兩頁的日本圖像，在 1886 年版中又紛紛回歸爲原本一頁的形式。（附圖 13-3）由此可見，擴充數量很可能正是 1881 年版《點石齋叢畫》將一頁原稿改爲兩頁的主要考慮之一。

四、實驗新圖像之創作。作爲點石齋第一本自行編輯的石印畫譜，美查或他委任的編輯者對嘗試各種圖像的編輯似乎充滿興趣。其圖像的改寫，誠

95 這也是《申報》中爲何一再出現徵集書稿啓事的原因，如見〈點石齋蒐書啓〉，《申報》，1879 年 8 月 12 日，第 1 頁。

有為適應當地讀者而進行之在地化調整，也有為追求利潤、節省成本的設計，但其中也有許多與實際需求似乎沒有太大關係的改動。例如《點石齋叢畫》「湘溪夜泊」（卷十，11 下-12 上）一開（附圖 14-1）之構成，是將原本《日本名山圖繪》「早池峯」（地卷）構圖的左半部挪到右側（附圖 14-2），接著於其左側補上另一幅「臥釜山」（地卷）的左半部（附圖 14-3），並去掉原「臥釜山」構圖中的富士山主山山腳，再於左半圖上加題「湘溪夜泊」四字行書。或因「早池峯」與「臥釜山」的原稿均繪有船隻，以至於兩圖拼合而成之新圖，乍看之下很容易讓人誤以為那是一幅完整的圖像，但細看仍可發現兩半邊拼接之處的構圖並不連續。同樣的情形亦可見於《點石齋叢畫》「風正一帆懸」一開。（附圖 15-1）其左半圖來自《唐詩選畫本》描寫李白〈峨眉山月歌〉一圖的左半邊（附圖 15-2），[96]右半圖則來自同書描寫李白〈秋下荊門〉一圖的左半邊（附圖 15-3），[97]最後再刪去原圖的文字，另加上「風正一帆懸」五字行書。此著實引人好奇：編者為何如此大費周章地拼接圖像？況且如果只去掉《唐詩選畫本》中李白「峨眉山月歌」原圖的文字，其構圖與整體效果即已非常接近後來拼接而成的「風正一帆懸」，而且瀏覽《點石齋叢畫》時如果不細心觀察，也很難特別注意到此圖。顯然此幅著意創造出的新圖，並未呈現足以讓人費心追求的獨特效果，卻反倒揭示出以印刷技術創造新圖像的更多可能性。

五、轉換文脈，挪用圖像。不管是重寫書法或重新編輯版面，這些形式上的改變多少都會改寫當中所承載之意涵。例如將《名數畫譜》「四夷入貢圖」的標題改為「四夷貢圖」（附圖 16-1），或將「八龍之駿」改為「八駿圖」（附圖 16-2），可能只是語法上的更動。然而，若是在《畫圖醉芙蓉》中題為「元人小景」之圖像的左側，加頁添繪出延伸的蘆笛水景，再改題上宋蔡確

96 原詩見徐倬編，《御定全唐詩錄》，卷 23，頁 22 上，收入《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1963），冊 1472，頁 402。

97 原詩見徐倬編，《御定全唐詩錄》，卷 23，頁 25 上，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1472，頁 403。

〈夏日登車蓋亭〉詩中「數聲漁笛在滄浪」一句，並加上款「釣叟」（附圖 16-3），便大幅改動整幅畫作的意涵與閱讀方式。更動後的構圖很容易讓人想起明代浙派畫作中常見的漁樵母題，召喚出更多流行於當時的漁隱意象，而反倒與原畫「元人小景」的脈絡毫無關聯了。

以熟悉的視覺語彙去理解或挪用日本圖像，並不僅僅發生在風格的詮釋上，更經常出現在內容脈絡的轉換上。例如，看到兩人對著一匹馬品頭論足，就一定是「伯樂相馬」（附圖 17-1），殊不知其原來是《唐詩選畫本》爲杜甫七言古詩〈高都護驄馬行〉所作之插圖（附圖 17-2），意在歌詠曾助安西都護府都護高仙芝於沙場立下大功的坐騎驄馬。[98]又看到一長者坐在牛背上，就以爲一定是描寫老子出關的「紫氣東來」（附圖 18-1），卻沒想到其原來竟是《唐詩選畫本》爲杜甫古詩〈玉台觀〉所作插圖（附圖 18-2），[99]旨在描繪據說由唐宗室滕王李元嬰所造之四川省玉台觀仙氣裊繞、直通天神的景象。而前述「風正一帆懸」一例也是合成自《唐詩選畫本》爲李白〈秋下荊門〉及〈峨眉山月歌〉二詩所作之插圖；前詩本爲李白寫初次出蜀遠遊，藉景抒發欲覽名山大川的雄心壯志，後詩則是乘船出四川的李白，藉描繪峨眉山間映入江上的明月於轉入渝州後即消失不見，抒發遠行思鄉之情。然至《點石齋叢畫》中，編者卻跳脫原詩的內容，僅憑所見之風帆圖像，就簡單地以通俗的「一帆風順」意象來命名之。

此間實存在著跨文化圖像往復轉譯（reciprocal translation）的複雜現象。也就是說，當小松原翠溪或葛飾北齋爲唐詩作插圖時，並非使用日本原來傳統的圖像，而是特意選擇中國來源的圖像作爲創作之原型；而當這些經過日本畫家日本化以後的中國來源圖像再次傳回中國後，又在被收入《點石齋叢畫》的過程中再一次被中國化。簡言之，我們所看到的事實上是日本化之中國

98 原詩見徐倬編，《御定全唐詩錄》，卷 27，頁 3 上 3 下，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1472，頁 455。

99 原詩見徐倬編，《御定全唐詩錄》，卷 30，頁 9 下，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1472，頁 499。

來源圖像再一次中國化（the Sinification of the Japanized Chinese images）的結果。例如，小松原翠溪爲〈高都護驄馬行〉製作插圖時，的確是以元明以來非常流行的〈相馬圖〉格套來描繪高都護的驄馬。（附圖 17-3）而葛飾北齋在描繪〈玉台觀〉中「宮闕通群帝，乾坤到十洲」的神仙時，特意強調禿頭、長鬚、騎牛、手持書卷（應爲《道德經》）等特徵，由此亦可得知他所選擇的是《三才圖會》或《列仙全傳》中常見的神化後之老子（附圖 18-3），即太上老君之形象。雖說以「相馬圖」圖式及「太上老君」形象分別詮釋驄馬及神仙，並非全然文不對題，但若細讀原詩便會發現，前詩最主要的篇幅都在歌詠驄馬馳騁沙場的英姿與身體的特徵（五花與汗血等），而與「相馬」的主題有所偏離；至於後詩欲呈現的事實上是天上「群帝」的意象，僅以一位太上老君也似乎無法再現此場景。

透過上述例子，我們看到編者通常選取一個具有中國根源的圖像，而這個圖像在日本通常被錯置或改寫，經編者重新擷取該圖像回到中國脈絡後，又再次改寫並重新命名之。因此，當《點石齋叢畫》重新以「伯樂相馬」及「老子出關」命名這兩個日本圖像時，在某個層次上，編者是將在日本脈絡中被誤用或誤解的中國來源圖式重新歸隊正名。然而此富有圖像學意涵的歸隊之舉，是否即意味這些歷經「日本化之中國來源圖像的再度中國化」（Sinicized Japanese Images with the Chinese origins）之圖像，已等同於或被視爲是「中國圖像」？而《點石齋叢畫》的編者與讀者們究竟又如何看待這些日本圖像？倘若仔細留意，1881 年版到 1886 年版的改版，事實上已透露出一些由出版商、編者、與讀者等所組成之《點石齋叢畫》讀者社群（communities of readers）如何處理與看待這些日本圖像之訊息。[100]

更細緻地說，誠如侯瑞．夏提葉所提出的讀者社群概念所示，閱看《點石齋叢畫》之活動，並非只停留在抽象的語意學（semantic）層次，還涉及到編

[100] Roger Chartier, translated by Lydia G. Cochrane, “Communities of Readers,” *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, pp. 1-24.

輯的選材、版面的設計與安排、印刷材料與形式的決定、工人的技術、書籍的裝幀等，再藉由讀者的物質性接觸，最終產生出特定的訊息。當中看似與「閱讀」無關的任一環節，事實上都與讀者們究竟閱讀到何種訊息與意義緊密相關。藉由市場機制的聯繫，這群製作與消費此畫譜的兩端，均被納入史坦利．費雪（Stanley Fish）所稱的「詮釋社群」（interpretive communities）中，[101] 理應共享同一種閱讀這些文本的特定方式。倘若生產者的預設與讀者的接收頻率一致、兩者之溝通暢通無阻，此書當可成爲廣受歡迎的暢銷書；反之則製作團隊可能就得重新調整其對讀者之預設。在此思考脈絡下，1886 年版《點石齋叢畫》之所以有必要對 1881 年版收錄日本圖像之策略作修正，必定意味著 1881 年版所預設之讀者對於日本圖像的接受度，可能與實際市場上的反應有所差距。換句話說，藉由分析 1886 年版的更動，我們或有可能更進一步理解製作與消費此畫譜的「讀者社群」，究竟以何種特定的方式來閱讀日本圖像。

1881 年版與 1886 年版編輯策略的差別

《點石齋叢畫》1886 年的改版，除了在圖像來源的種類上，增加前述鈴木芙蓉《熊野名勝圖畫》地、人二冊及《點石齋畫報》之插頁，[102]並少了《唐詩選畫本》之初編；在結構的編排上，重新將 1881 年版大致按內容分類的方式改爲以畫科題材來結組之外，1886 年版有別於 1881 年版的最大特色之一，應在於幾乎去除掉任何可以清楚識別爲日本服飾或主題之圖像。《點石齋叢畫》收錄的日本來源圖像，大部份雖是繪於江戶時期、具有中國根源或主題的版畫，但 1881 年版事實上仍收錄少數目前還無法辨認其來源的「和樣」人物圖像。這些圖像均有清楚描繪的日本服飾，或爲美人圖，或爲日本風俗及故

[101] Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard University Press, 1980), pp.147-173.

[102] 《熊野名勝圖畫》有天、地、人三冊，然天冊只有文字，並無圖版。

事之插繪。以卷七的美人圖爲例，其縮頸、橢圓形臉、強調黑白區塊的對比、回首顧盼的姿態、近乎人偶般木然而優雅的表情，無不讓人想起江戶早期浮世繪師菱川師宣的作品。（附圖 19）待至 1886 年版，卻已全數刪去這類明顯與日本主題或內容有關的作品，僅留下中國題材或可置入中國題材之脈絡加以詮釋者。因此，即使 1886 年版留有浮世繪大師葛飾北齋的作品，也皆爲中國來源圖像之日本再製。

就改寫日本圖像而言，前述見於 1881 年版的五個編輯方向，在 1886 年版中大致都可以找到類似的例子，只不過 1886 年版因爲有專業編輯符節的主導，整套畫譜在形式上更爲統一，也更能有跡可循而清晰地看出其改寫之邏輯。例如，1881 年版卷九「千巖競秀」之主要來源《日本名山圖會》，旨在描繪日本各地名山，因此每開都附有地名與地理位置之說明，如「金峰山」、「淺間山」等。對此 1881 年版《點石齋叢畫》基本上照單全收，不作任何調整，但有時又會出現不同做法。以同樣收錄《日本名山圖會》圖像的卷十「氣象萬千」來說，當中既有直接刪去地理說明文字的例子，也有另行題寫在中國脈絡下發想之文字的例子，如將原本「金華山，在陸奧州壯鹿郡」之說明，改成「金華早發」四字。一旦去掉「在陸奧州壯鹿郡」此一確切日本地理位置之說明，對一般江南地區讀者來說，其所指涉的名山很自然地就被轉換成浙江省金華山。（附圖 20）如此的不一致性，到了 1886 年版本有了幾乎是整頓性的改變，亦即編者對於不管是來自《日本名山圖會》或《熊野名勝圖畫》等原來與地景有關的圖像，都一一去掉其地名描述文字，改加上中國詩詞。換言之，在此版本中，所有與地景描繪有關的圖像，全都被轉換成抽象而非有特定描繪對象的山水畫作。以《日本名山圖會》「鳥海山」一景（附圖 21-1）爲例，1881 年版直接複製原圖，不作任何更動（附圖 21-2），1886 年版卻去除所有關於鳥海山之地理說明，而改題上杜甫〈暮寒〉詩中的前兩句「霧隱平郊樹，風含廣岸波」，[103]並署名「海鷗寫」，再加上一印章。（附圖 21-3）

[103] 原詩見徐倬編，《御定全唐詩錄》，卷 30，頁 8 下，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1472

此處之海鷗，應只是虛構的人名，但重點是經此加寫後，原本描繪日本特定地點的名山圖繪，遂被改成一幅幅表現某種意象之中國傳統山水畫。

應予注意的是，在改寫日本圖像的做法上，1886 年版與 1881 年版最大的差異，還不在具體題詩文字之加減，更在於圖像風格之改易；亦即 1886 年版更著意於隱藏具有明顯日本風格的元素，並加上印章、題詩、留白等中國書畫常見的設計，使之更接近一般熟悉的中國畫圖像語彙。例如，1881 年版收錄葛飾北齋爲崔浩〈行經華陰〉所作的插圖（附圖 22-1）時，僅在畫面上端加上雲霧，其他構圖與細節都與原圖無甚差異，均描繪一位漁人在雨中騎乘鯉魚向上飛馳之情景（附圖 22-2）；此圖像應是來自中國傳統「琴高乘鯉」主題，描寫戰國時期隱士琴高修練成仙的故事。此一題材在中國通俗圖像中很受歡迎，如浙派李在即繪有〈琴高乘鯉〉一圖。（附圖 22-4）不過崔浩〈行經華陰〉詩顯然與「琴高乘鯉」毫無關係，其旨在描寫華山山勢如何高聳入雲與令人生畏，及山頂上雲煙圍繞之景況，最後以感嘆追求名利之人何以不到此地學習成仙超脫之道作結。[104]很明顯地，葛飾北齋的插圖並非直接對譯圖文。雖說如此，乘鯉飛行的仙人，搭配葛飾北齋以其深具特色的斜向線條所構成之雨勢描寫，的確也傳達出華山的濕氣與頂上入天之感。對葛飾北齋而言，此「琴高乘鯉」的中國根源，可能爲他的日本觀眾帶來異國或說中國的感覺，很適合用來詮釋中國的詩詞。但有趣的是，以中國觀點來說，崔浩的詩與「琴高乘鯉」主題之結合，在圖像學上顯然是錯置的案例。因此，當 1886 年版《點石齋叢畫》再度收錄葛飾北齋此幅圖像時（附圖 22-3），編者便毫無懸念地將此圖放回原來中國的脈絡，並添加標題爲「琴高乘鯉」。1886 年版之更動，不僅在於畫題的「正名」，還在於對風格的細微修動。原本葛飾北齋是利用魚身騰跳迫近邊框的設計，營造令人屏息且深具壓迫氣勢的構圖。針對此一典型的北齋式風格，1881 年版在複製此圖像時，僅加上上方的雲

冊，頁 499。

104 原詩見徐倬編，《御定全唐詩錄》，卷 11，頁 31 下 32 上，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1472，頁 188。

層，但到了 1886 年版時，鯉魚主體圖像的比例已整個縮小，遂使葛飾北齋深具壓迫感的設計為之舒展開來，致使原來氣勢萬千的畫面戲劇感就這麼消解於一瞬。

除了瓦解過分戲劇感的表現之外，簡單地去掉過於裝飾性的風格也是 1886 年版改寫日本圖像常用手法。以葛飾北齋在《唐詩選畫本》中為孫逖〈和左司張員外自洛使入京中路先赴長安逢立春日贈韋侍御等諸公〉詩所作的插圖為例（附圖 23-1），[105]1881 年版僅針對畫中一群列隊飛翔的雁鳥，給予中國脈絡下之圖像學正名「北雁南翔」，此外未作任何調整。（附圖 23-2）但 1886 年版卻完全刪去原圖下方具日本風味的圖案式松針與點狀裝飾，並於新增空白處加印「遠人」篆書章。（附圖 23-3）無論是印章、題詩、留白等中國書畫常見的設計，都使這些日本圖像更接近讀者所熟悉的中國畫圖像語彙。有趣的是，不管是「琴高乘鯉」或「北雁南翔」等，這些日本圖像歷經了從中國到日本、再回到中國的跨越時空之旅後，即便是經過特意修整，都還是帶有特別的外國腔調。例如，葛飾北齋所引用之「琴高乘鯉」圖像（附圖 22-1），以從左上到右下的戲劇性斜線強調速度與雨勢的磅礡，以及將張口睜眼之大魚拉近至前景藉以凸顯其猙獰感等做法，或是「北雁南翔」中燕群整齊列隊、呈規整的圖案設計之感，都是同時期日本插繪或浮世繪中常見手法。

值得注意的是，1881 年美查於初版《點石齋叢畫》的〈序〉中，特別強調其所收錄的圖版有部份是「去穐至東瀛，出坊間見有零金碎玉，雖非完璧，卻具名人手筆，悉購之歸」之成果，略顯賣弄其得之不易的「異國性」。而該版本在複製編輯這些圖像時，雖為中國讀者作出若干調整，但整套畫譜亦不特別隱藏或去除其日本來源圖像之痕跡。但有趣的是，當點石齋面對同文書局《海上名人畫稿》之競爭，而於 1886 年再版《點石齋叢畫》時，不但在〈序〉中隻字不提圖像之日本來源，且有意識地將可辨認為日本主題與內容的圖像

105　原詩見徐倬編，《御定全唐詩錄》，卷 9，頁 19 下，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1472，頁 156。

予以去除，並進一步改造這些日本圖像的風格。回頭再看其〈序〉中所提到「舉初印中，不愜意者，節去二、三成，蓋求其盡美於善也」，所謂「不愜意者」，應當就是指無法符合新一波編輯策略的圖像。

承上所述，1886 年版之新編輯策略最重要的特色之一，即是有意識地去掉日本來源圖像的日本元素，使之更爲中國化，甚至隱而不提這些圖像的日本來源。在此版本中，那些被「中國化之日本的中國來源圖像」（Sinicized Japanese images with the Chinese origins），多半與其他類似構圖或主題之中國本地圖像混置，著意於強調其作爲「中國圖像」之存在感。對本地讀者而言，這些圖像在風格上雖仍多少保留一些不熟悉的新奇感，但是從題材到內容，卻又很容易以其所認知的傳統知識與視覺範疇來涵蓋之。尤其這些日本圖像經過 1886 年版的重新改寫與編輯後，不僅一般讀者很難辨認其根源，甚至其被閱讀與接受的方式可說是完全不同以往；換言之，日本圖像不再以其異國性而爲人所接受，而是被當成「有點奇怪」的中國圖像來理解。而此正可以解釋周作人之所以提到其曾買下的光緒年間上海出版之《古今名人畫譜》中，雖收有幾幅葛飾北齋的作品，但當時卻「無人知悉，只覺得有點畫得奇怪罷了」。[106]周作人的例子，顯示當時《點石齋叢畫》並非以中國脈絡複製與閱讀日本畫譜的孤例，而是具有一定的代表性。

總之，1886 年的改版新策略，透露出當時《點石齋叢畫》讀者社群的興趣，並不在日本圖像本身，而在於擴展與發掘更豐富的「中國」圖像，致使點石齋必須改變其在 1881 年版所強調的日本「異國性」之行銷策略，轉而生產某種具有新鮮感、卻又十足「中國」之圖像。值得注意的是，在「異國性」所帶來的新鮮感、及圖像之「中國化」所宣誓的文化真確性（cultural authenticity）之間，實存在一種微妙的平衡。以《唐詩選畫本》爲例，1886 年版挑選此畫本的圖像時，完全捨棄橘石峰所繪製的第一篇，卻大幅選用由葛飾北齋所繪製、來自第六和第七篇的圖像，使其由 1881 年版的十七幅增加至四十幅之

106 周作人，〈畫譜〉，《魯迅的故家》，頁 56。

多。箇中緣由或即在於橘石峰的插繪毋需任何修正就幾乎可以被視爲中國作品，然相較之下，浮世繪大師葛飾北齋的作品即便採用中國主題、甚或經過點石齋編輯之處理，依舊掩不住其畫面之戲劇動感與圖案式設計之裝飾感，透露出與中國傳統畫作判然有別之異質性。因此我們可以將 1881 年版到 1886 年版編輯策略的改變，看作是以市場爲導向之點石齋，對於其所預設之讀者社群品味所作的更細緻修正與回應，亦即爲他們提供一種非常中國但又不那麼中國的新選擇；更進一步地來說，其所提供的，事實上是一個以日本圖像爲主體然又變身而創的「新傳統」（an invented tradition）。

日本書籍進口的能動者（agent）

雖然我們可以簡單地將 1886 年的改版，視爲出版商對於讀者社群品味的回應，但誰是這群讀者？誰又是這群讀者之主導者？細思之下，這個讀者社群的組成可能非常複雜，包括書籍的生產者與消費者、以及仲介日本書籍買賣與進口的書商等；當中尤其必須注意擔負第一線選書工作的書商在其中所扮演之角色。他們究竟是日本人抑或中國人？又如何選擇該進口哪些書籍呢？以前引《玉淵叢話》爲例，書中明載其商業模式是建立在大阪商人三木佐助與廣東商人麥梅生的合作上，且麥梅生不單單提供資金，還特別指定要購買中國散佚書籍。此種合作模式究竟是單純的個案？還是具有一定的普遍性？

就《點石齋叢畫》的個案來說，雖然美查在 1881 年的〈序〉中強調這些日本畫譜是他「去穐至東瀛，出坊間見有零金碎玉」，遂收購而來，然則這些畫譜卻與 1880 年代以後在《申報》上登載求售的日本書籍有諸多重疊。例如 1882 年 1 月 2 日與 1 月 4 日刊登的〈新到日本畫譜〉廣告，[107]就出現《點石齋叢畫》所收錄的《唐詩選畫本》與《名數畫譜》二書。其中，《名數畫譜》顯然是非常受到歡迎的暢銷書，不但在前述廣告中發售，1882 年 5 月 16 日開

107 〈新到日本畫譜〉，《申報》，1882 年 1 月 2 日，第 5 頁；1 月 4 日，第 6 頁。

始刊登的〈日本書籍畫譜〉廣告中，也包含「《名數畫譜》」之訊息。[108]此外，在 1884 年《樂善堂發售書目》中，也可發現《名數畫譜》之販售；[109]一直到 1892 年另一家書局緯文閣所刊登之〈日本精刻各種名人畫譜〉，都還列有「《名數畫譜》」，[110]且該則廣告並提到《點石齋叢畫》所收錄的另一本日本畫譜，即鈴木芙蓉所繪的《畫圖醉芙蓉》。值得注意的是，同則廣告所列之《題畫合璧》，雖未收錄於《點石齋叢畫》，但文中特別強調其乃由日本王君海仙刻山水人物詩詞，胡鐵梅（1848-1899）補寫樹石。此「王君海仙」即是又名王贏的繪者小田海僊，[111]《點石齋叢畫》收有《海僊十八描》與《分類二十四孝圖》。胡鐵梅則是旅日鬻畫的安徽籍上海畫家，於 1879 年赴日，1886 年返滬。[112]

承上所述，回頭再看《點石齋叢畫》，則不免令人心生疑惑：其中所收錄的日本書籍眞是美查自己在日本選購的嗎？雖然上述廣告的時間都略晚於 1881 年《點石齋叢畫》初版的時間，但一方面，並非所有日本書進口商都會在《申報》刊登廣告，最大進口商之一的樂善堂即爲一例，然其 1884 年的《發售書目》卻也明列《名數畫譜》、《海僊十八描》、《日本名山圖繪》、《分類二十四孝圖》等《點石齋叢畫》所收錄之日本畫譜。[113]另一方面，廣告多半受限於篇幅，當中所能列舉的書目極爲有限，無法代表當時進口日本畫譜的整體樣貌。實際的情形是，早在 1872 年，《申報》就已報導「上海廣州書肆間，皆有日本書」。[114]

就此市況而言，美查就算不去日本，應也能收購到多數《點石齋叢畫》所

108 〈日本書籍畫譜〉，《申報》，1882 年 5 月 16 日、5 月 18 日、5 月 20 日、5 月 24 日，以上版次均不詳。

109 〔日〕樂善堂主人（岸田吟香）編，《樂善堂發售書目》收入《樂善堂書目》，32 上。

110 〈日本精刻各種名人畫譜〉，《申報》，1892 年 2 月 5 日、2 月 6 日、2 月 15 日、2 月 22 日、2 月 29 日、3 月 7 日、3 月 14 日，以上版次均不詳。

111 其生平見〔日〕下関市立美術館編，《小田海僊展》。

112 關於胡鐵梅之研究，見〔日〕鶴田武良，〈羅雪谷と胡鐵梅：来舶画人研究〉，《美術研究》，號 324（1984 年 6 月），總頁 61-67；〔日〕渋谷区立松涛美術館編，《中国の絵画：来舶画人──特別展橋本コレクション》（東京：渋谷区立松涛美術館，1986），頁 109。

113 見〔日〕樂善堂主人（岸田吟香）編，《樂善堂發售書目》，收入《樂善堂書目》。

114 《申報》，1872 年 7 月 7 日，第 3 頁。

收錄的日本畫譜。有趣的是，據《申報》報導，日本書籍進口之初，即因其之稀有與印刷精美，而令讀者「別開眼界」。由此看來，美查或有可能藉由宣稱其親自赴日本採購來販賣其稀有與難得性？箇中之虛實，我們可能永遠無法透析，但可以確定的是，美查的選書相當接近 1880 年代《申報》廣告或樂善堂《書目》所列舉之書種與類型；大致來說，其多半爲江戶時期南畫系統畫家之作品。然而，這波日本進口畫譜之選書的主導者到底是誰呢？

縱觀 1880 年代到 1890 年代之際，大約有九個書店在《申報》上廣告販售日本書籍，包括：掃葉山房、傳是樓、上海萬卷樓、讀未樓、醉六堂、文瑞樓、福瀛書局、東壁山房、緯文閣等。由廣告內容所透露的蛛絲馬跡看來，各家書局在此日本書籍進口產業中所擔當的環節，應該都不盡相同。例如，上海萬卷樓、讀未樓、掃葉山房、文瑞樓、醉六堂等爲前述〈新到日本畫譜〉與〈日本書籍畫譜〉所註明之發售地點，[115]很可能只是經銷點。值得注意的是，此兩則廣告僅註明某某書店「發售」，但在緯文閣單獨刊登之〈日本精刻各種名人畫譜〉中，[116]卻相對清楚地說明各種清單上的日本畫譜之背景與畫家說明，且附上緯文閣「發兌」之署名。「發兌」有發行與出版之意，因此即便緯文閣未必實際出版印製這些日本畫譜，但其顯然對這些日本畫譜有較多的瞭解，可能在此產業中扮演較爲上游與積極的角色。

事實上，當時此產業確實有著上、下游之別，因爲我們在《申報》也看到不少日本畫譜批發的廣告；換句話說，有些書局直接在日本採購與印製日本畫譜，有些書局則僅透過中國盤商選購已經進口的書籍，甚或只是被動地提供銷售地點。而對於討論讀者社群品味的形成而言，最關鍵的應該是第一線的採購；福瀛書局便是其中很值得注意的個案之一。此書局於 1884 年到 1886 年間，在《申報》密集刊登批發日本畫譜與銅版書籍的廣告；[117]而其廣告內容

115　見〈日本書籍畫譜〉，《申報》，1882 年 5 月 16 日、5 月 18 日、5 月 20 日、5 月 24 日，以上版次均不詳。〔日〕樂善堂主人（岸田吟香）編，《樂善堂發售書目》，收入《樂善堂書目》（1884），32 上。

116　〔日〕下関市立美術館編，《小田海僊展》。

117　例如，〈書籍畫譜批發〉，《申報》，1884 年 10 月 11 日、10 月 14 日、10 月 16 日、10 月 18

著實透露出此際日本書籍進口商運作模式之諸多細節。

以福瀛書局 1884 年 10 月 11 日開始在《申報》刊登的廣告〈書籍畫譜批發〉爲例：

> 本局向在日本精刻銅版書籍、畫譜，各種俱全，且經聘請中國宿儒在東，耑誠校對而刊，自運來此發兌……其餘種類繁多，不克遍載。如蒙仕商賜顧，本局有一定批價，遠近無欺。上海三茅閣橋直北坐西朝東石庫門內福瀛書局謹啓。[118]

我們不清楚福瀛書局的經營者爲何人？但此人／團隊顯然擁有一手的日本網絡，除了在日本僱人針對中國市場以銅版印製書籍，並請中國學者直接在日本進行校對，再將書籍運至上海販售。値得注意的是，商業性的銅版印刷與石版印刷雖大約於同時進入上海出版業，且兩者在上海流行的時間亦都約莫在 1880 年代，競爭之勢在所難免。然而相對於石印的變革主要集中在以美查爲中心的申報館，銅版印刷則主要流通在中日交流相關的網絡，尤其以岸田吟香所主持的樂善堂爲主力。但可惜的是，學者們多僅注意到石印對傳統出版業的衝擊，很少人注意到銅版印刷在此時所扮演的角色。關於銅版印刷的課題，實需另闢專文處理，但我們還是可以從 1887 年 2 月 2 日《読売新聞》的報導看到其大致的輪廓：

> 眾所皆知，樂善堂主人岸田吟香，以對清人銷售藥品與書籍為其本業。近年來在清國相當盛行的銅版縮印書籍，在過往不存於清國。清國銅版縮印書之濫殤，實始自岸田吟香氏於數年前翻印《錦字箋》、《困學紀聞》等書。樂善堂於其後鐫刻販賣數十種考試用參考書，正是清人察覺銅版書便利之時，尤其銅版印刷符合清人喜好，銷售量驚人，其利潤意外龐大。只是，俗諺有云：「利之所在、人所必趨」。

日、10 月 21 日、10 月 25 日、10 月 28 日、11 月 1 日、11 月 4 日、11 月 8 日、11 月 11 日、11 月 15 日、11 月 18 日；〈畫家必需〉，《申報》，1885 年 5 月 31 日、6 月 2 日；〈銅板書籍批發〉，《申報》，1885 年 6 月 5 日、6 月 9 日、9 月 4 日、9 月 8 日、9 月 11 日；〈銅板書籍畫譜批發〉，1886 年 6 月 17 日、6 月 18 日、6 月 19 日，以上版次均不詳。

118 《申報》，1884 年 10 月 11 日，版次不詳。

> 時至今日，意圖投入此事業的清人接踵而出，光只說上海，雕刻銅版與販賣銅版書者，便指不勝屈。不過，由於擁有刻印銅版技術的職工仍限於日本人，欲投資此行業的清人，多自日本招募職工。本回船次，便有來自東京的銅版職安藤率領數名職工，皆應清人所聘而至當地。又有傳聞說，之後將有數十名該職工來清，近期或將對樂善堂之生意產生不小影響。[119]

文中述及銅版印刷一開始由岸田吟香引入，因獲利驚人，遂誘使逐利之人一窩蜂地投入此市場，但由於技術還是掌握在日本人手中，勢必得招募日本職工以為配合；由此亦可見福瀛書局僱人在東京印書，並非特例。而由於銅版書籍的印製必須仰賴日本職工的配合，因此能夠勝任此工作者，通常是原來就有遊寓日本經驗的人。在日本開國之前，長崎是唯一對中國開放的貿易口岸，因此早從中國明代以來就有許多書畫家循管道赴長崎賣藝維生。[120]待至中、日開國以後，雖說訪日書畫家已由長崎擴及至神戶、京都、大阪，甚至東京，但以長崎為起點發展出來並延續至江戶時期的中日書畫網絡，[121]仍是這批進口日本書籍與從事銅版印製業的主幹。

陳捷亦注意到這批旅日書畫家在日本的出版活動，並指出其紛紛在日本出版中國書畫家畫譜。[122]但事實上，這批書畫家同時也積極投入進口日本畫

119 原文見〈上海通信〉，《読売新聞》，1887 年 2 月 2 日。下引部份參見：「尤も今日の處にては銅版を鐫る職工は尚日本人に限るものと見え、清人にして資を投じ斯業を起さんとするものは亦悉皆其彫鐫の職工を日本より招寄するもの丶如し。此度の船便にても東京の銅版職安藤某は數人の職工を率ゐて當地に來れり」。

120 赴日的來舶畫人，可參見〔日〕渋谷区立松涛美術館編集，《中国の絵画：来舶画人——特別展・橋本コレクション》。而鶴田武良關於個別來舶畫人研究的一系列文章，更是開拓此領域研究重要的基石。長崎網絡在 1870-1880 年上海書畫圈中的浮現，見賴毓芝，〈從《墨林今話》的編輯看明治初年中日文化圈的往來〉，《美術史研究集刊》，期 27（2009 年 9 月），頁 197-230。

121 明治後旅日中國書畫人交友與足跡範圍之擴大，見陳捷，〈一八七〇～一八八〇年代における中国書画家の日本遊歴について〉，《中国，社会と文化》，號 24（2009 年 7 月），頁 161-177。中文版見陳捷，〈十九世紀七十、八十年代中國書畫家的日本游歷〉，收入關西大學文化交涉學教育研究中心、出版博物館合編，《印刷出版與知識環流：十六世紀以後的東亞》（上海：上海人民出版社，2011），頁 435-454。

122 陳捷，〈一八七〇～一八八〇年代における中国書画家の日本遊歴について〉，《中国，社会と文化》，號 24，頁 161-177；陳捷，〈十九世紀七十、八十年代中國書畫家的日本游歷〉，

譜的事業。最能說明此現象的就是王冶梅的例子。王冶梅爲旅居日本的上海畫家，於1877年赴長崎賣畫，足跡遍及京都、大阪，此後直到1889年都頻繁地往返於上海與日本之間。[123]最近由京都國立博物館公布的一封王冶梅的書信，就很能幫助我們瞭解這些遊寓日本的上海畫人在這波日本書籍進口與翻印中所扮演的角色。這封信是寫給在大阪經營銅版工坊「響泉堂」的著名銅版畫師森琴石（1843-1921），[124]以下節錄其內容：

> 所刻《合璧》，原言中國歲終告成，不期至今只成一半，且內有四板乃極下極下刻工，如西京雲山所刻一樣（雲山所刻，令我困損，每一思之，必當痛罵，此人可恨已極），定不能收。拜煩　先生囑上等刻工再刻。內仍有數板，所刻甚細，藥水甚淺（將來摺印一二千部後，即模糊不清），望囑刻工刻時宜肥，藥水宜深（將來多摺印不致模糊）。但求迅速刻成，僅中國二月終告成。徐松延先生吉期成婚，大約來年春日。二月終即要回上海，大阪無人照應此事。倘《合璧》二月終不得成功，松延回上海時，即要止刻。是以特早為奉申。求速成為妙。《字韻標韵》二本，縮一本約十六、七板。前已寄上樣式。此係書肆友人托刻。倘價廉則刻，價貴則止（且此時洋價賤，金札價貴，刻銅板價理當廉讓）。談價若干，專作回音，并作文安。弟王冶梅頓首。十二月廿三日。[125]

王冶梅此信旨在向森琴石抱怨其印書進度之落後與品質之低下。顯然地，王冶梅合作過的銅版畫師不獨森琴石一人，他在信中即特別提到之前與

收入關西大學文化交涉學教育研究中心、出版博物館合編，《印刷出版與知識環流：十六世紀以後的東亞》，頁435-454。

123 其日本遊歷經驗與交友，見〔日〕鶴田武良，〈王寅について——来舶画人研究〉，《美術研究》，號319（1980年3月），頁1-11。

124 王冶梅與森琴石的交往，見〔日〕西上実，〈王冶梅と森琴石——近代文人画家と銅版出版事業の関わりについて〉，收入〔日〕京都國立博物館編，《中国近代絵画と日本》（京都：京都國立博物館，2012），頁242-252。森琴石的研究見〔日〕熊田司，〈南画家森琴石と銅版国師響泉堂——美術史雑鬧に紛れた画家の二重肖像〉，《美術フオーラム 21》，號 13（2006年4月），頁69-77；〔日〕熊田司、橋爪節也編，《森琴石作品集》（大阪：東方出版，2010）。

125 〔日〕京都國立博物館編，《中国近代絵畫と日本》，頁43。

另一位京都刻工合作的經驗，讓他每回想起都還不禁想痛罵再三。而除了瞭解一些技術層面的細節，王冶梅也是對時間效率非常要求的生意人。他特別申明，如果在其大阪的代理人徐松延返回上海結婚之前，森琴石還不能將書籍製作完成，他就要中止刻印。另外，王冶梅也提到上海其他書商託印書籍一事，且對印書之價錢與匯率斤斤計較，頗爲精明。此短短的一封信，透露出王冶梅一方面作爲書商與出版商，在日本印刻銅版書籍再銷售回滬；另一方面，他也作爲上海其他同行的代理人，幫忙處理與日本銅版作坊接洽印書等事宜。但王冶梅如何銷售其在日本印製的銅版書籍呢？

在此我們留意到，福瀛書局曾特別在《申報》刊登大篇幅廣告，宣傳森琴石所輯之《揮毫自在》畫譜。[126]那麼王冶梅是否可能與福瀛書局有關？或至少是福瀛書局在日本的代理人？然而，遍覽《申報》廣告，直接與「王冶梅」名字連在一起的僅有東壁山房；該廣告最早出現在 1886 年 3 月 22 日〈東洋新到舊醫書〉，[127]其結尾不但特別註明「本號並有東洋銅版各種書籍畫譜發兌」，還署名爲「上海法馬路西源太糟坊對門興昌里衖內第三石庫門王冶梅畫室內東壁山房」。有趣的是，除了 1886 年 3 月 22 日此則廣告清楚提到王冶梅與其同時販售銅版書籍畫譜外，之後東壁山房的廣告皆以專業日本舊醫書爲主，不但王冶梅的名字消失不見，也全無畫譜類書籍販售的消息。一直要到 1891 年 11 月，我們才又看到東壁山房販售王冶梅在日本印製的濃淡墨套版《石譜》與《蘭竹譜》之廣告。[128]此不免引人好奇：這將近六年間，王冶梅身上到底發生了什麼事？

原來，在王昌鉞所寫的《冶梅先生小傳》中，有一段關於王冶梅印書事業的記述：

> 先生之寓日本也，前後著蘭竹石人物等譜數帙，所得潤筆不下三、四

[126] 〈畫家必需〉，《申報》，1885 年 5 月 3 日、6 月 2 日，版次均不詳。
[127] 〈東洋新到舊醫書〉，《申報》，1886 年 3 月 22 日，版次不詳。
[128] 〈王冶梅畫譜〉，《申報》，1891 年 11 月 14 日、11 月 21 日、11 月 28 日、12 月 5 日、12 月 12 日，版次均不詳。

千斤，悉置銅版書籍，而回為資老計。會滬上石印書踵起，而銅版竟無問鼎者，以為頗無聊賴，歲己丑〔1889〕，忽得腿疾，苦於行歷，至辛卯秋〔1891〕，始覺少痊，乃於床席間，復著《梅譜》一冊，計得百幅，今已告竣書業中見，而媒諸石印……。[129]

此段內容與前述《申報》廣告中透露出的蛛絲馬跡，共同說明了王冶梅並未預見到石印時代的來臨，而將其在日本潤筆之所得全部投入購置銅版書籍，卻沒想到銅版在與石版的競爭中屈居下風，導致其銅版書籍滯銷而血本無歸。最後，當王冶梅於 1891 動手繪製其最後一冊畫譜《梅譜》時，已不再使用木刻，而是順應潮流，直接付諸石印。有趣的是，王冶梅雖然從事銅版書籍的印刷與進口，但他自己之前繪製的畫譜，皆使用傳統木刻印製。這就像 1884 年《樂善堂發售書目》所顯示，其銅版類書籍主要爲舉業用書，而畫譜類書籍則仍以進口日本舊版木刻繪本爲大宗。在此際銅版與石版的競爭中，雖仍有銅版印製畫譜的例子，例如，岸田吟香所出版的《吟香閣叢畫》，但此畢竟爲少數。因爲就具有賞玩價値的畫譜類書籍來看，[130]多數書商若不是堅持傳統木刻，就是嘗試石印的各種可能；銅版在上海畫譜類書籍印刷市場中活躍的時間與可能的空間，似乎都非常有限。

再回到王冶梅的例子。王冶梅掛名主持的東壁山房，以舊版木刻醫書及其自身所繪製的木刻畫譜爲主要經營項目。至於其所印製的銅版書籍，僅 1886 年 3 月 22 日〈東洋新到舊醫書〉廣告中簡短地提到「本號並有東洋銅版各種書籍畫譜發兌」，[131]除此以外不見蹤跡。究竟其印製與進口之銅版書籍何去何從？若我們反向思考福瀛書局乃是除了樂善堂書局外，唯一在 1880 年代

129 王昌鉞，〈冶梅先生小傳〉（1892），收入《冶梅梅譜》，重印於吳樹平編，《中國歷代畫譜匯編》（天津：天津古籍出版社，1997），冊 15，頁 154-156。

130 例如，前述同文書局石印《海上名人畫稿》之廣告即提到「不特可爲臨池稿本，即以印成各葉裱作屏幅琴條窓心燈片」，又《點石齋畫報》所贈送的畫稿插頁也強調「裝成冊頁，不獨臨摹家可作畫譜，即明窗淨几展玩一通，亦雅人自深其致也」，兩者都強調畫譜並非僅是作爲實際臨摹之用，而同時有賞鑒之用途。見武林夢槐書屋，〈海上名人畫稿〉，《申報》，1885 年 11 月 22 日，第 5 頁；〈分送畫譜預告〉，《申報》，1885 年 2 月 28 日，版次不詳。

131 〈東洋新到舊醫書〉，《申報》，1886 年 3 月 22 日，版次不詳。

的《申報》廣告中強調銅版書籍進口之書商，再進而配合上述在媒體中失蹤的王冶梅銅版事業，則似乎可以大膽地推測：王冶梅若不是福瀛書局的主持人，也應該與其有密切的合作關係。最後必須進一步說明的是，雖然上述有關日本書籍進口之舉例，主要聚焦在以印製銅版書籍爲主，特別是由王冶梅與福瀛書局等上海旅日書畫圈所主導的中日交流網絡上，但此一網絡實際上應與進口《點石齋叢畫》所收錄之江戶時期南畫系統畫譜的書商重疊。以樂善堂爲例，其 1884 年的《樂善堂發售書目》就可清楚地分爲兩個部份：一爲其印製的銅版書籍；另一則是其進口的書籍，而當中正包含了江戶時期出版的舊畫譜。此外，福瀛書局於 1886 年 6 月 17 日開始刊登的廣告〈銅版書籍畫譜批發〉也提到，除了銅版書籍之外，其也由「日本搜羅各種舊書」。[132]凡此種種均顯示出，當時在日本主導訂購與印製銅版書籍的書商，通常也同時進口日本的舊書，並往往以江戶時期南畫系統的畫譜爲大宗。

總之，《申報》廣告所透露的零星訊息與王冶梅的個案，均顯示 1880 年代上海日本畫譜的進口，很可能還是藉助於中日開國前便已形成的江戶時代中日書畫圈網絡；換言之，活躍於此書畫圈的人士，乃是當時進口日本畫譜的第一線讀者，扮演書籍選擇、進口、甚至閱讀群體之形成與主導之能動者（agent）的角色。藉由釐清此能動者之身分，一方面能解釋爲何畫譜會成爲此際進口日本書籍的大宗，因爲製作流通這些書刊的日本南畫圈同時也是此批旅日上海書畫家之主要交遊圈；又另一方面也能解釋爲何當《點石齋叢畫》在 1886 年再版時，其整體編輯雖在專業畫家的協助下展現更爲統一與細緻的面貌，卻也同時流露出更強烈的中國中心品味，但凡書中所有的改寫皆以去除和掩飾其日本根源爲目的。其原因在於，此時的上海主流傳統書畫圈即使因中日兩國的開國而與日本有更多的往來，但至少在 1895 年甲午戰爭前，其對日本書畫傳統的評價與興趣並不高。就實際而言，此際中日書畫圈的往來，多半還是建立在日本畫家或買家前往中國朝聖心目中的大師，或中國書

132 〈銅版書籍畫譜批發〉，《申報》，1886 年 6 月 17 日、18 日、19 日，版次均不詳。

畫家打著文化交流名義前往日本撈金的基礎上。[133]簡言之，不僅進口日本畫譜的主要能動者是江戶以來中日書畫網絡之延續，就連改版後的《點石齋叢畫》亦洋溢著對中國中心品味之追求，顯示其讀者社群之中堅應該也是與此中日書畫網絡關係密切的上海主流書畫圈。

結論：文化心態與產業需求之綰結

就消費端而言，石印的革命讓書籍的價錢大幅度的降低，增加了讀者購買與消費之能力，擴展了書籍的消費市場。以《點石齋叢畫》來說，其一函八冊之巾箱本，定價一元。此價錢遠低於約略同樣大小，一函六冊定價爲二元之銅版《吟香閣叢畫》。[134]《海上名人畫稿》，標準開本，一套二冊，定價一元六角。此價錢也低於約略同樣大小，出版於 1878 年的木刻陳允升《紉齋畫賸》，其一套四本，定價四元。[135]石印除了可以便宜的價錢印製新書外，更大的市場是以低廉價錢重印古籍；例如，原來木刻版《晚笑堂畫傳》要價一元，[136]而點石齋所石版重印者只要三角五，其便宜超過一半。[137]

就生產端來說，由於石印能以相對低廉的成本大量複製古書，遂使複製品質本身不再是決定出版商成功與否的唯一要素，反倒是掌握多少可資複製的材料最終成爲此產業至關重要的決戰點。1884 年 10 月 29 日，*North China Herald* 刊出一則關於美查的訴訟案件。起因於同年稍早的 7 月 8 日，徽州一戶人家祖傳多達五千卷的御賜珍本書籍遭竊，經報警處理，發現這批書籍被

133 此際上海主流書畫圈與日本的往來，見賴毓芝，〈伏流潛借——1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，頁 159-242；Yu-chih Lai, "Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895," chapter 3, pp. 158-227；Kuiyi Shen, "The Shanghai-Japan Connection in the Late Nineteenth and Beginning of the Twentieth Century"，收入楊敦堯、蘇盈龍編，《世變・形象・流風：中國近代繪畫 1796-1949 學術研討會論文集》（台北：鴻禧藝術文教基金會，2008），頁 233-258。

134 《樂善堂精刻銅版縮印書目》，收入《樂善堂書目》，2 上。

135 〈初印《畫賸》出售〉，《申報》，1878 年 7 月 13 日，第 5 頁。

136 〔日〕樂善堂主人（岸田吟香）編，《樂善堂發售書目》，收入《樂善堂書目》，31 下。

137 申昌主人編，《點石齋新印書畫碑帖對》夾於《申報館書目續集》，關西大學藏。

僞裝成茶葉運至上海，再由掮客轉賣給美查，而美查意圖以石印將其複製出版。最後調查結果顯示，此乃竊賊兄弟、上海本地掮客與美查的中國僱員共同合作密謀之竊案。[138]案件雖看似單純，卻透露在以複製古籍與傳統文本爲主的上海石印出版市場中，占有先機的關鍵在於掌握文本之來源；由於茲事體大，以致各出版商不惜以各種手段拓展其古籍來源。光是在《申報》搜尋資料庫輸入「蒐書」兩字，便能看到從 1875 年到 1880 年短短五年間，《申報》上至少就刊登 145 次「蒐書」啓事，顯見出版商欲藉公開徵集各方古籍開拓其複製材料的積極作爲。有趣的是，此「蒐書」啓事在 1880 年後卻戛然中止，與此同時，上海書市則開始迎接日本書籍進口的高峰期。據王寶平引用的日本大藏省關稅局編輯之《大日本外國貿易年表》指出，明治十五年（1882）到明治二十九年（1896）之十五年間，日本輸出中國之書籍至少就有 75 萬冊；而之前的八年間（1882-1889），每年平均輸出都在 4 萬冊以上，最高峰時、如 1885 年甚至輸出達 5 萬冊之多。待至 1890 年，則降到 3 萬冊以下，此後逐年遞減，到了 1896 年更降至年僅約 1 萬冊左右。[139]

「蒐書」與「日本書籍進口」之消長的確有其關聯性，而日本來源的漢籍與和刻本也確實漸漸加入此不斷加速運轉中的石印複製產業。例如，1879 年點石齋照相石印出版了《詩畫舫》畫譜，[140]其序言就提到：此書「各譜繪自前明隆萬名公鉅卿手筆，會有唐六如、陳眉公原序，推許嗣因鼎革板付劫灰，中華蕩析無存。今秋友人薄游東瀛，見有珍藏是帙，購歸齋中」。可見此書購自日本，且編者認爲原版書籍或因戰亂而無存於中國，彼時所見者應爲和刻本之漢籍。另外，《朝野新聞》針對同文書局的報導，也提到：「同文書局發兌之石版縮印《佩文韻府》，爲翻印東京鳳文館之書籍，開本稍小，共八

138 *North China Herald*, Oct. 29, 1884, pp. 472-473。查詢自：http://nch.primarysourcesonline.nl/nch/。（2014 年 5 月 1 日檢索）

139 王寶平，〈中国における日本関係図書について〉，收入国際日本研究センター，《中国に伝存の日本関係典籍と文化財》，集 17（2002），頁 289-298。

140 出版公告，見《申報》，1879 年 12 月 28 日，第 1 頁。

帙」。[141]設若在此脈絡下重新再考慮 1886 年《點石齋叢畫》改版的中國化導向，則顯然其已不再僅僅是文化心態的問題，還同時回應了石印產業的實際需求。這些日本畫家所描繪之中國內容圖像，就像和刻版的漢籍一樣，都被當成是因應石印產業高度擴展下亟待開拓之「中國圖像」來使用。因此，1881 年版《點石齋叢畫》昭告其所收日本畫譜之舉，容或有招喚其異國性的企圖；待至 1886 年的版本，不但對其收錄之日本畫譜隱匿不提，並且在改寫日本來源圖像的策略上，益發將其視爲中國圖像的替代品。有趣的是，縱使這些日本圖像經過改寫且被視爲中國圖像，但誠如葛飾北齋的作品所示，其仍不可避免地保留一些異質元素，豐富了上海畫家，例如任伯年等之視覺語彙；可說其以一種「伏流潛借」的方式，參與了上海書畫界風格之轉型。[142]

然而這樣的潮流，到了 1895 年中日戰爭之後有了很大的逆轉。中國的戰敗，使得文化界知識人改用一種新的眼光與興趣，審視其原本就不算陌生的日本文化。而此時出現在《申報》的日本畫譜廣告，亦不再強調其與中國傳統的密切關係，反倒著意強調此「精美異樣畫譜」之異國性。[143]更重要的是，其廣告的內容，也不再是鈴木芙蓉等與中國傳統關係密切的南畫家之創作，而更多出自尾形光琳、酒井抱一、狩野常信、葛飾北齋等對中國傳統而言較具異質性或日本特色的創作者之手。自此，「日本性」成爲下一波日本書籍進口的主流追求，而日本畫譜在中國閱讀市場中，亦脫離了被視爲「中國畫譜」或「中國畫譜」之替代品來閱讀的隱性角色，從而進入了一個新的階段。

---

141 原文爲：「近ごろ同文書局にて發兌したる石版縮印佩文韻府ハ東京鳳文館の本よりハ少し小形にて八帙あり」。見吟道人報，〈上海叢話（八月四日發）：同文書局〉，《朝野新聞》，明治 19 年（1886）8 月 11 日。

142 見賴毓芝，〈伏流潛借──1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，頁 159-242；Yu-chih Lai, “Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895”。

143 東洋上海五彩地圖公會，〈上海理文軒中外書會開設四馬路第一樓後面昨日東洋新到各種精美異樣畫譜地圖書籍名目列後〉，《申報》，1900 年 8 月 26 日，第 5 頁。

附表 1　《申報》日本進口書籍廣告

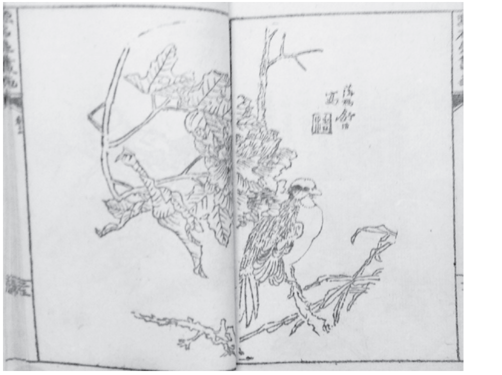
首次出現時　　間	標　　題	登報與販售相關商號	其他出現日期
1881.8.6（第 5 頁）	日本書畫譜並各書出售	掃葉山房	1881.8.7（第 5 頁）
1882.1.1（第 5 頁）	新到東京畫譜	傳是樓	1882.1.3（第 6 頁）、1882.1.5（第 6 頁）
1882.1.2（第 5 頁）	新到日本畫譜	萬卷樓、讀未樓、掃葉山房、文瑞樓	1882.1.4（第 6 頁）
1882.5.16	日本書籍畫譜	文瑞樓、掃葉山房、醉六堂、讀未樓、萬卷樓	1882.5.18、1882.5.20、1882.5.24
1884.10.11	書籍畫譜批發	福瀛書局	1884.10.14、1884.10.16、1884.10.18、1884.10.21、1884.10.25、1884.10.28、1884.11.1、1884.11.4、1884.11.8、1884.11.11、1884.11.15、1884.11.18
1885.5.31	畫家必需	福瀛書局	1885.6.2
1885.5.31	銅版書籍批發	福瀛書局	1885.6.9、1885.9.4、1885.9.8、1885.9.11、1886.6.5
1885.9.1	五彩畫鏡出售	福瀛書局	1885.9.3、1885.9.6、1885.9.7
1885.10.26	新出天下名山圖	東壁山房	
1886.3.22	東洋新到舊醫書	東壁山房	
1886.6.17	銅版書籍畫譜批發	福瀛書局	1886.6.18、1886.6.19
1886.11.13	東洋新到舊醫書	東壁山房	1887.3.22、1887.3.25
1887.3.29	東洋新到舊醫書	東壁山房	1887.4.1、1887.4.5、1887.4.8、1887.4.12、1887.4.15
1888.3.26	東洋新到舊醫書	東壁山房	1888.3.26、1888.4.2、1888.4.5
1890.3.6	日本新到舊醫書	東壁山房	1890.3.6、1890.3.8、1890.3.13、1890.3.15
1891.11.14	日本濃淡墨套板王冶梅畫譜	東壁山房	1891.11.21、1891.11.28、1891.12.5、1891.12.12
1892.2.5	日本精刻各種名人畫譜	緯文閣	1892.2.6、1892.2.22、1892.2.29、1892.2.15、1892.3.7、1892.3.14
1894.10.4	新印日本海岸全圖等	申昌書室	1894.10.5、1894.10.9、1894.10.12、1894.10.17、1894.10.27、1894.11.10
1894.10.23	新印日本水路全圖出售	點石分局	1894.10.25、1894.10.29、1894.10.31、1894.11.7、1894.11.14、1894.11.21
1898.9.24	新譯石印蒙學圖說	接元堂 原生學舍	1898.9.25、1898.9.26、1898.9.27、1898.9.28
1900.8.26	上海理文軒中外書會開設四馬路第一樓後面昨日東洋到各種精美異樣畫譜地圖書籍名目列後	東洋上海五彩地圖公會	

說明：上表中，1882年5月以後之報刊廣告，版次均不詳。

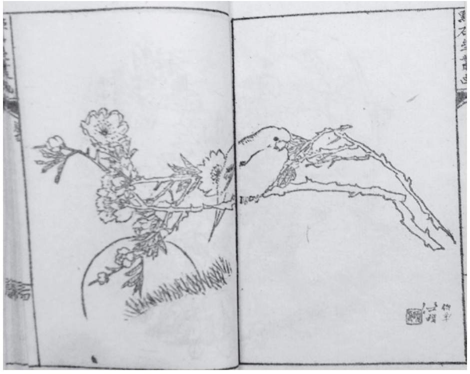
附表 2　1881 年版與 1886 年版《點石齋叢畫》所收錄之日本圖像來源

	1881	1886
卷一	大原東野編，《名數畫譜》，天。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。	大原東野編，《名數畫譜》，天。 大原東野編，《名數畫譜》，人。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 谷文晁著，《日本名山圖會》。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇。 高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。 北圃恪齋著，鈴木芙蓉畫，《熊野遊記名勝圖畫》，人。
卷二	大原東野編，《名數畫譜》，地。 大原東野編，《名數畫譜》，人。	大原東野編，《名數畫譜》，地。 大原東野編，《名數畫譜》，天。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 北圃恪齋著，鈴木芙蓉畫，《熊野遊記名勝圖畫》，人。 谷文晁著，《日本名山圖會》。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五篇。
卷三	大原東野編，《名數畫譜》，人。 小田海僊著，《海僊十八描法》。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。	大原東野編，《名數畫譜》，天。 大原東野編，《名數畫譜》，地。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 高田円乘畫，《唐詩選畫本》，三篇。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇（53b-54a） 高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，七篇。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 小田海僊著，《海僊十八描法》。
卷四	小田海僊著，《分類二十四孝圖》。	小田海僊著，《分類二十四孝圖》。 大原東野編，《名數畫譜》，天。
卷五	大原東野編，《名數畫譜》，人。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 橘石峰畫，《唐詩選畫本》，初篇。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 高田円乘畫，《唐詩選畫本》，三篇。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，七篇。	大原東野編，《名數畫譜》，人。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇。 高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，七篇。

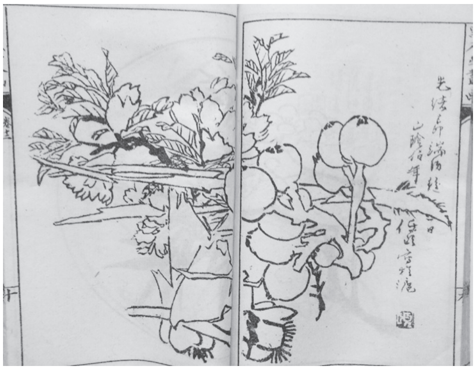
	1881	1886
卷六		大原東野編，《名數畫譜》，天。 大原東野編，《名數畫譜》，地。 大原東野編，《名數畫譜》，人。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 高田円乘畫，《唐詩選畫本，三篇。 高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，七篇。
卷七	鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 橘石峰畫，《唐詩選畫本》，初篇。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 高田円乘畫，《唐詩選畫本》，三篇。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇。 高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，七篇。	大原東野編，《名數畫譜》，天。 大原東野編，《名數畫譜》，地。 鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，七篇。
卷八	鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 高田円乘畫，《唐詩選畫本》，三篇。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇。 高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五篇。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，六篇。	鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 高井蘭山著，北齋畫，《唐詩選畫本》，七篇。
卷九	北圃恪齋著，鈴木芙蓉畫，《熊野遊記名勝圖畫》，地。 谷文晁畫，《日本名山圖會》。	
卷十	鈴木芙蓉著，《畫圖醉芙蓉》。 谷文晁著，《日本名山圖會》。 鈴木芙蓉畫，《唐詩選畫本》，二篇。 高田円乘畫，《唐詩選畫本》，三篇。 北尾重政畫，《唐詩選畫本》，四篇。 高井蘭山著，小松原翠溪畫《唐詩選畫本》，五篇。 高井蘭山著，北齋畫《唐詩選畫本》，六篇。	大原東野編，《名數畫譜》，天。 大原東野編，《名數畫譜》，地。 大原東野編，《名數畫譜》，人。



附圖 1-1　《點石齋叢畫》(上海:點石齋,1881)（下略為 1881），卷 12，22 下-23 上。德國魯道夫・瓦格納(Rudolf G. Wagner)私人藏。



附圖 1-2　《點石齋叢畫》(1881)，卷 12，23 下-24 上。



附圖 2-1　《點石齋叢畫》(1881)，卷 12，9 下-10 上。

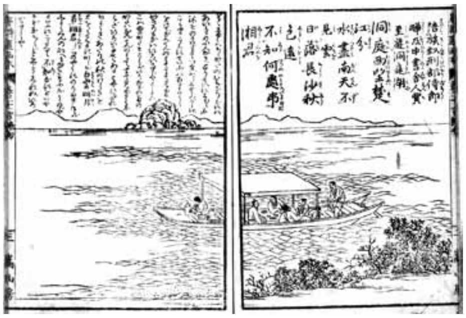
附圖 2-2　任伯年繪，《六法大觀》(1887)，上冊，上海圖書館藏本

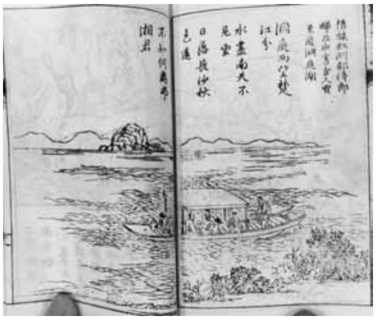
附圖 3-1　（左）《點石齋畫報》，號 46（1885.8.1-1885.8.9），插頁。關西大學藏。（右）《點石齋叢畫》（上海：點石齋，1886）（下略為 1886），卷 6，1 下，收入《清末民初報刊圖畫集成》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003）。

附圖 3-2　（左）《點石齋畫報》，號 46（1885.8.1-1885.8.9），插頁。關西大學藏。（右）《點石齋叢畫》（1886），卷 6，39 下。

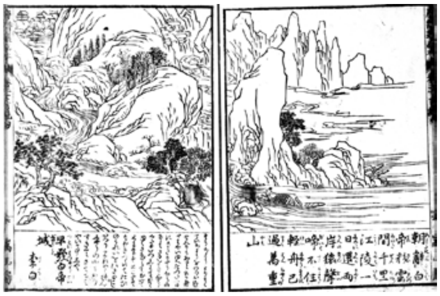
附圖 4-1　《點石齋畫報》，號 141（1886.2.12-1888.2.21），插頁。法國吉美博物館藏。

附圖 4-2　《點石齋畫報》，號 141（1886.2.12-1888.2.21），插頁。東京大學藏。





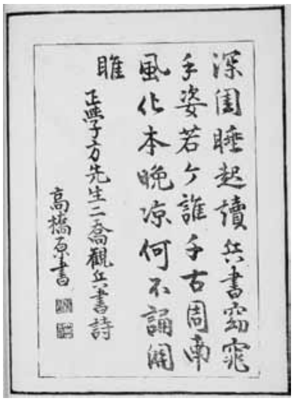
附圖 5-1　（左）小林新兵衛著，鈴木芙容畫，《唐詩選画本》（東都：嵩山房，1790），二編，卷 2，2 下-3 上。神奈川大學藏（下略）。（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 10，17 下-18 上。



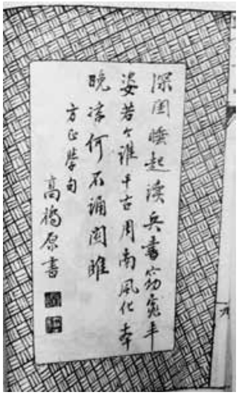
附圖 5-2　（左）小林新兵衛著，鈴木芙容畫，《唐詩選画本》，二編，卷 2，6 下-7 上。（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 10，12 下-13 上。

附圖 6　（左）小田海僊，《分類二十四孝》（京都：吉田屋治兵衛，1843），乾冊，頁首。日本國立國會圖書館藏（下略）。

（右）《點石齋叢書》（1881），卷 4，1 上。

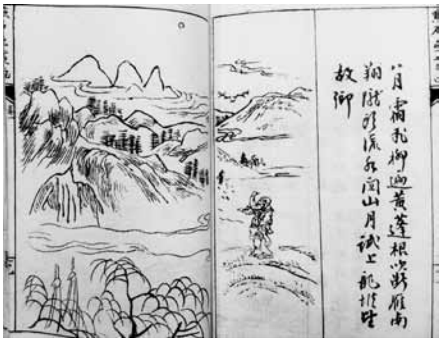


附圖 7　（左）大原東野編，《名數画譜》〔和歌山：南嶺館，1809（序）〕，天冊，9 下。立命館大學藏（下略）。



（右）《點石齋叢書》（1881），卷 1，9 下。

附圖 8　（左）小林新兵衛著，北尾紅翠齋畫，《唐詩選画本》（東都：崧山房，1793），四編，卷 5，13 上。神奈川大學藏（下略）。



（右）《點石齋叢書》（1881），卷 1，69 上。

附圖 9　（左）大原東野編，《名數画譜》，天冊，35 上。

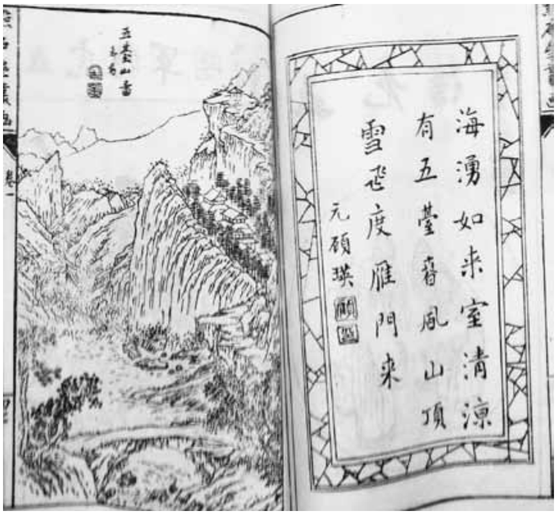
（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 1，41 上。

附圖 10　（左）大原東野編，《名數画譜》，天冊，8 上。

（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 1，11 上。

附圖 11　（左）大原東野編，《名數画譜》，地冊，43 下。

（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 2，2 下-3 上。

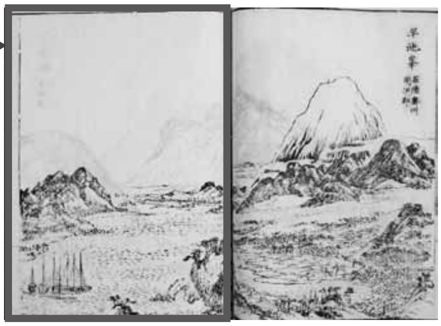


附圖 12　（左）大原東野編，《名數画譜》，天冊，32 上。　（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 1，46 下-47 上。

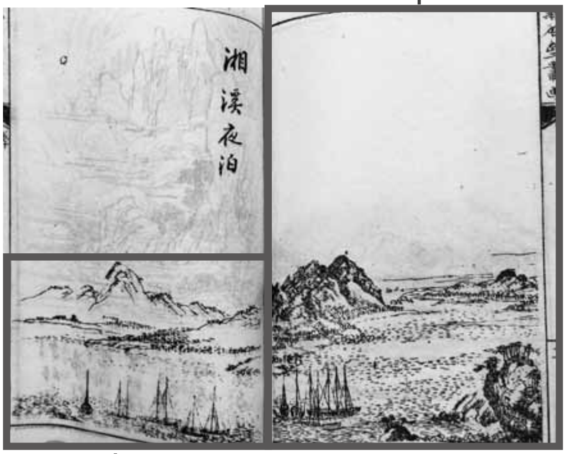
附圖 13-1　（左）小田海僊，《海僊十八描法》（京都：海仙庵，1861），3 上。立命館大學藏（下略）。　（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 3，27 下-28 上。

附圖 13-2　（左）《點石齋叢畫》（1881），卷 3，28 下-29 上。（右）《點石齋叢畫》（1881），卷 3，33 下-34 上。

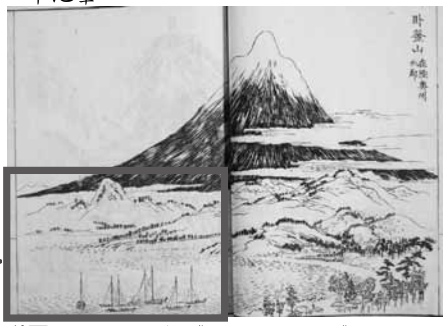
附圖 13-3　（左）小田海僊，《海僊十八描法》，1 上。（中）《點石齋叢畫》（1881），卷三，26 下-27 上。（右）《點石齋叢畫》（1886），卷 3，80 下。



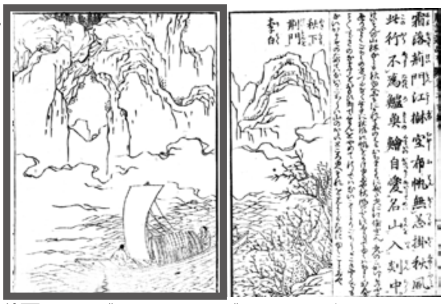
附圖 14-2 谷文晁，《日本名山圖會》，地冊，早池峯。



附圖 14-1　《點石齋叢畫》(1881)，卷 10，11 下-12 上。



附圖 14-3 谷文晁，《日本名山圖會》，臥釜山。



附圖 15-3《唐詩選画本》，二編，卷 2，5 上。

附圖 15-1　《點石齋叢畫》(1881)，卷 10，頁 23 下-24 上。

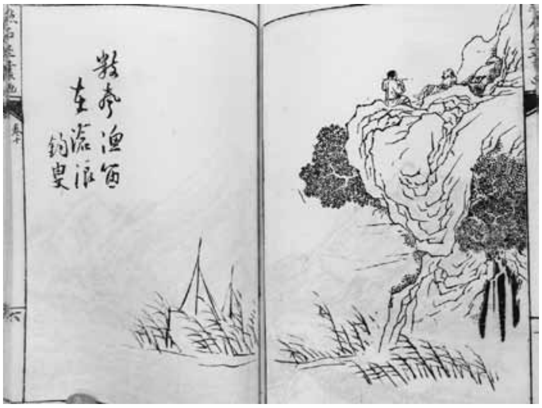
附圖 15-2《唐詩選画本》，二編，卷 1，5 上。

附圖 16-1（左）大原東野編，《名數画譜》，天冊，23 上。

（右）《點石齋叢畫》(1881)，卷 1，37 上。

附圖 16-2（左）大原東野編，《名數画譜》，地冊，70 上。

（右）《點石齋叢畫》(1881)，卷 2，29 下。

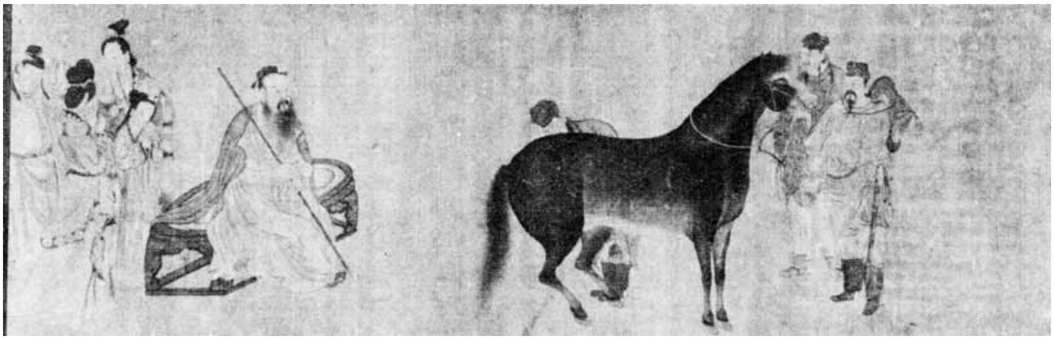


附圖 16-3（左）鈴木芙蓉，《画図酔芙蓉》（江戸：青藜閣須原屋伊八，1809），下卷，16。日本私人藏。

（右）《點石齋叢畫》(1881)，卷 10，5 下-6 上。

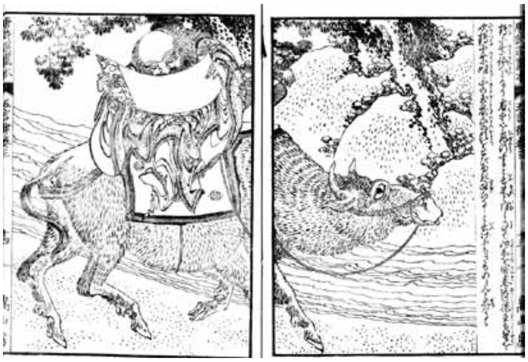
附圖 17-1　《點石齋叢畫》(1881),卷 8,34 下-35 上。

附圖 17-2　高井蘭山著,小松原翠溪畫,《唐詩選画本》(東都:嵩山房,1832),五編,卷 4,7 下-8 上。神奈川大學藏。



附圖 17-3　傳〔元〕趙孟頫《伯樂相馬圖》,大英博物館藏。

附圖 18-1　《點石齋叢畫》(1881)，卷 5，57 下-58 上。

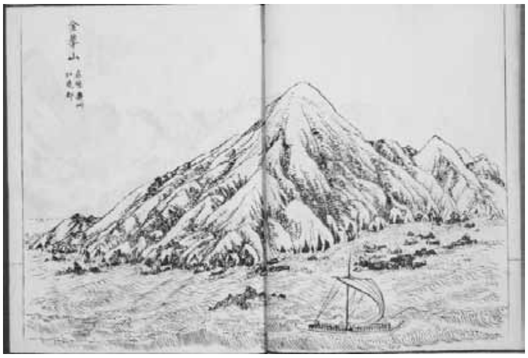


附圖 18-2　高井蘭山著，葛飾北齋畫，《唐詩選画本》(東都：嵩山房，1833)，六編，卷 2，13 下-14 上。神奈川大學藏。

附圖 18-3　《列仙全傳》(徽州：汪氏玩虎軒刊本，1600)，6 上

附圖 19　(左)《點石齋叢畫》(1881)，卷 7，27a。

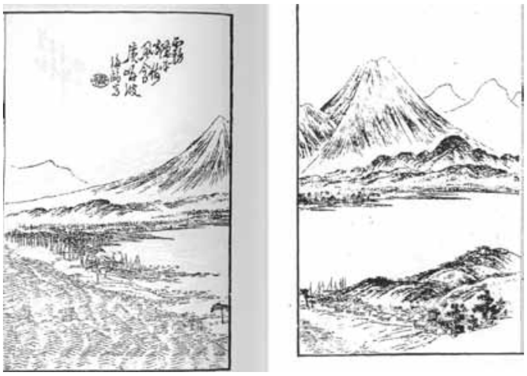
(右) 菱川師宣畫，《和国百女》(1695)，日本國立國會圖書館藏。



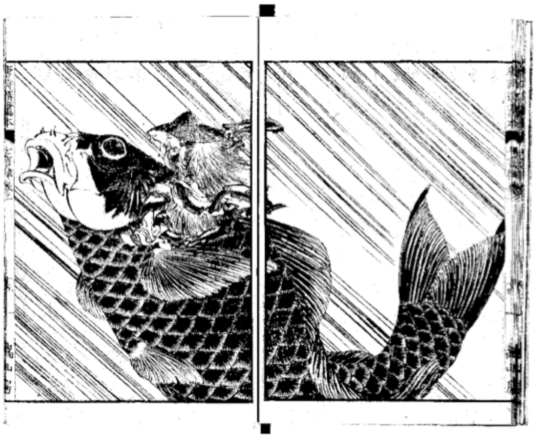
附圖 20　（左）《點石齋叢畫》（1881），卷 10，6 下-7 上。（右）谷文晁，《日本名山圖會》，人冊，金華山。

附圖 21-1　谷文晁，《日本名山圖會》，天冊，鳥海山。

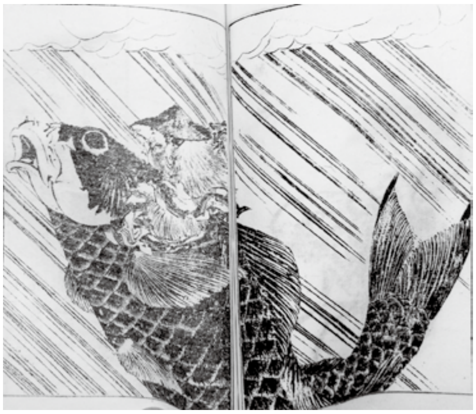
附圖 21-2　《點石齋叢畫》（1881），卷 9，8 下-9 上。



附圖 21-3　《點石齋叢畫》（1886），卷 1，13 下-14 上。



附圖 22-1　高井蘭山著，葛飾北齋畫，《唐詩選畫本》(東都：嵩山房，1836)，七編，卷 2，14 下 15 上。新潟大學藏(下略)。

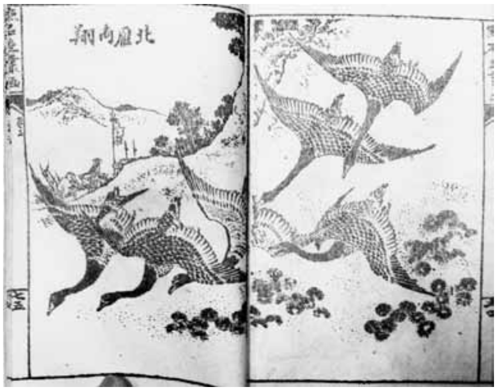


附圖 22-2　《點石齋叢畫》(1881)，卷 5，48 下-49 上。

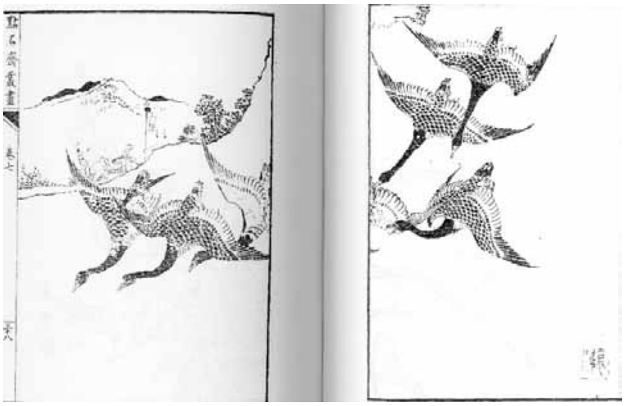
附圖 22-3　《點石齋叢畫》(1886)，卷 3，10 下-11 上。

附圖 22-4　〔明〕李在，《琴高乘鯉》，上海博物館藏。

附圖 23-1　高井蘭山著，葛飾北齋畫，《唐詩選画本》，七編，卷 2，14 下-15 上。



附圖 23-2　《點石齋叢畫》(1881)，卷 5，74 下-75 上。



附圖 23-3　《點石齋叢畫》(1886)，卷 7，37 下-38 上。

徵引書目

一、史料

《申報》（上海），1882-1887，http://spas.egreenapple.com/WEB/INDEX.html。

《朝野新聞》，1880-1886，東京大學法學部明治新聞雜誌文庫編，東京：ぺりかん社，1981-1984。

《読売新聞》，1887，https://database.yomiuri.co.jp/rekishikan/。

〔日〕三木佐助，《玉淵叢話》，上冊，東京；大阪：開成館，1920。

〔日〕大原東野編，《名數畫譜》，天、地、人冊，和歌山：南嶺館，1809（序），立命館大學藏。

〔日〕小田海僊，《分類二十四孝圖》，京都：吉田屋治兵衛，1843，日本東京國立國會圖書館藏。

〔日〕小田海僊，《海僊十八描法》，京都：海仙庵，1861，立命館大學藏。

〔日〕小林新兵衛著，橘石峰畫，《唐詩選畫本》，初編（五言絕句），卷一至卷五，東都：嵩山房，1805，神奈川大學藏。

〔日〕小林新兵衛著，鈴木芙容畫，《唐詩選畫本》，二編（七言絕句），卷一至卷五，東都：嵩山房，1790，神奈川大學藏。

〔日〕小林新兵衛著，高田円乘畫，《唐詩選畫本》，三編（五言律排律、七言律詩），卷一至卷五，東都：嵩山房，1791，神奈川大學藏。

〔日〕小林新兵衛著，北尾紅翠齋畫，《唐詩選畫本》，四編（七言絕句續篇），卷一至卷五，東都：崧山房，1793。神奈川大學藏。

〔日〕北圃恪齋著，鈴木芙蓉畫，《熊野遊記名勝圖畫》，天、地、人三冊，東都：須原屋茂兵衛，1801，早稻田大學藏。

〔日〕谷文晁，《日本名山圖會》，天、地、人冊，大阪：文栄堂，1802（敘），早稻田大學藏。

〔日〕高井蘭山著，小松原翠溪畫，《唐詩選畫本》，五編（五言排律、七言律詩），卷一至卷四，東都：嵩山房，1832，神奈川大學藏。

〔日〕高井蘭山著，葛飾北齋畫，《唐詩選畫本》，六編（五言律詩、五言排律），卷一至卷五，東都：嵩山房，1833，神奈川大學藏。

〔日〕高井蘭山著，葛飾北齋畫，《唐詩選畫本》，七編（七言律詩），卷一至卷五，東都：嵩山房，1836，新瀉大學藏。

〔日〕鈴木芙蓉，《畫圖醉芙蓉》，江戶：青藜閣須原屋伊八，1809，日本私人藏。

〔日〕樂善堂主人（岸田吟香）編，《樂善堂發售書目》，上海：樂善堂書房，1884，關西大學藏。

〔日〕樂善堂主人（岸田吟香）編，《吟香閣叢書》，東都：樂善堂，1885，關西大學藏。

王昌鉞，〈冶梅先生小傳〉（1892），收入王寅，《冶梅梅譜》，重印於吳樹平編，《中國歷代畫譜匯編》，冊 15，天津：天津古籍出版社，1997。

申昌主人編，《點石齋新印書畫碑帖對》，夾於《申報館書目續集》，上海：申報館，1879，關西

大學藏。
周作人，《周作人自編文集》，河北：河北教育出版社，2002。
武林夢槐書屋編，《海上名人畫稿》，上海：同文書局，1885。
徐　潤，《徐愚齋自敘年譜》，收入徐潤編，徐廷鑾等續編，闞澤整理，《北京圖書館藏珍本年譜叢刊》，冊 175，北京：北京圖書館出版社據民國十六年（1927）鉛印本影印，1998。
徐倬編，《御定全唐詩錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》，冊 1472，台北：台灣商務印書館，1963。
黃協塤，《淞南夢影錄》，收入《筆記小說大觀》，一編，冊 7，台北：新興書局，1978。
黃慶澄著，陳慶念點校，《東游日記》，上海：上海古籍出版社，2005。
魯　迅，《魯迅文集》，黑龍江：黑龍江人民出版社，2004。
點石齋書局編，《點石齋叢畫》，上海：點石齋，1881，德國魯道夫・瓦格納（Rudolf G. Wagner）私人藏。
點石齋書局編，《點石齋叢畫》，上海：點石齋，1886，收入全國圖書館文獻縮微複製中心編，《清末民初報刊圖畫集成（一）、（二）》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003。
North China Herald，1888，http://nch.primarysourcesonline.nl/nch/。（2014 年 5 月 1 日檢索）

二、專著

〔日〕下関市立美術館編，《小田海僊展》，下関：下関市立美術館，1995。
〔日〕大庭脩，《江戶時代における中国文化受容の研究》，京都：同朋社，1984。
〔日〕大庭脩，《漢籍輸入の文化史——聖徳太子から吉宗へ——》，東京：研文出版，1997。
〔日〕大庭脩，《江戶時代における唐船持渡書の研究》，大阪：関西大学東西学術研究所，1967。
〔日〕町田市立国際版画美術館編集，《〔開館三周年記念〕近世日本絵画と画譜・絵手本展：名画を生んだ版画》，第二冊，東京：町田市立国際版画美術館，1990。
〔日〕永田生慈監修解說，《北斎の絵本挿絵》，冊 2，東京：岩崎社，1987。
〔日〕杉浦正，《岸田吟香——資料から見たその一生》，東京：汲古書院，1996。
〔日〕京都國立博物館編，《中国近代絵画と日本》，京都：京都國立博物館，2012。
〔日〕渋谷区立松涛美術館編，《中国の絵画：来舶画人：特別展・橋本コレクション》，東京：渋谷区立松涛美術館，1986。
〔日〕熊田司、橋爪節也編，《森琴石作品集》，大阪：東方出版，2010。
王　勇，《中日「書籍之路」研究》，北京：北京圖書館出版社，2003。
王勇主編，《中日漢籍交流史論》，杭州：杭州大學出版社，1992。
王勇編，《書籍之路與文化交流》，上海：上海辭書出版社，2009。
王勇、大庭脩主編，《中日文化交流史大系・典籍卷》，杭州：浙江人民出版社，1996。
王爾敏，《明清社會文化生態》，台北：台灣商務印書館，1997。
王寶平編，《中國館藏日人漢文書目》，杭州：杭州大學出版社，1997。

王寶平編，《中國館藏和刻本漢籍書目》，杭州：杭州大學出版社，1995。

王曉秋，《近代中日文化交流史》，北京：中華書局，1992。

侯瑞・夏提葉（Roger Chartier）著，謝柏暉譯，《書籍的秩序：歐洲的讀者、作者與圖書館（14-18世紀）》，台北：聯經出版社，2012。

俞劍華編，《中國美術家人名辭典》，上海：上海人民美術出版社，1989。

徐載平、徐瑞芳，《清末四十年申報史料》，北京：新華出版社，1988。

張秀民著，韓琦增訂，《中國印刷史》，杭州：浙江古籍出版社，2006。

張偉雄，《文人外交官の明治日本：中国初代駐日公使団の異文化体験》，東京：柏書房，1999。

陳　捷，《明治前期日中学術交流の研究——清国駐日公使館の文化活動》，東京：汲古書院，2003。

陸偉榮，《中國近代美術史論》，東京：明石書局，2010。

Brokaw, Cynthia J., and Kai-wing Chow eds. *Printing and Book Culture in Late Imperial China.* Berkeley: University of California Press, c2005.

Chartier, Roger. *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Translated by Lydia G. Cochrane. Cambridge: Polity Press, 1994.

Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Reed, Christopher A. *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*. Vancouver, B.C.: University of British Columbia Press, c2004.

Wong, Aida Yuen. *Parting the Mists: Rediscovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*. Hawai‘i: University of Hawai‘i Press, 2006.

三、論文

〔日〕久保田辰彥編，〈岸田吟香〉，《二十一大先覚記者伝》，大阪：大阪每日新聞社，1930，頁 21-44。

〔日〕水口干記，〈「書籍之路」概念再考：王勇說的批判性繼承〉，收入王勇編著，《中日關係的歷史軌跡》，上海：上海辭書出版社，2010，頁 77-91。

〔日〕有木大輔，〈《唐詩選畫本》について——葛飾北斎と高井蘭山の起用〉，收入「漢籍と日本人」特集，《アジア遊学》，期 116，2008 年 11 月，頁 110-119。

〔日〕有木大輔，〈江戶・嵩山房小林新兵衛による《唐詩訓戒》排斥〉，《中国文学論集》，期 36，2006，頁 87-101。

〔日〕西上実，〈王冶梅と森琴石——近代文人画家と銅版出版事業の関わりについて〉，收入京都國立博物館編，《中国近代絵画と日本》，京都：京都國立博物館，2012，頁 242-252。

〔日〕葛生能久，〈岸田吟香と樂善堂〉，收入氏著，《東亜先覚志士記伝》，東京：黒龍会出版社，1933-1936，頁 336-342。

〔日〕東亞同文會編，〈岸田吟香君〉，《対支回顧録》，東京：原書房，1968，冊 2，頁 1-13。

〔日〕熊田司，〈南画家森琴石と銅版画師響泉堂——美術史雑鬧に紛れた画家の二重肖像〉，《美術フォーラム 21》，號 13，2006 年 4 月，頁 69-77。

〔日〕瀨川光行，〈岸田吟香君傳〉，《商海英傑傳》，東京：富山房，1893，頁 19-28 。

〔日〕鶴田武良，〈王寅について——来舶画人研究〉，《美術研究》，號 319，1980 年 3 月，頁 1-11。

〔日〕鶴田武良，〈羅雪谷と胡鐵梅——来舶画人研究〉，《美術研究》，號 324，1983 年 6 月，總頁 61-67。

王寶平，〈中国における日本関係図書について〉，收入国際日本研究センター，《国際研究集会報告書：中国に伝存の日本関係典籍と文化財》，集 17（2002），頁 289-298。

王寶平，〈岸田吟香出版物考〉，收入復旦大學歷史系、出版博物館編，《歷史上的中國出版與東亞文化交流》，上海：上海百家出版社，2009，頁 69-84。

吳方正，〈晚清四十年上海視覺文化的幾個面向——以申報資料爲主看圖像的機械複製〉，《人文學報》，期 26，2002 年 12 月，頁 49-95。

吳雨平，〈唐詩選本的日本化闡釋及其對中晚期日本漢詩創作的影響〉，《江蘇社會科學》，2009 年第 5 期，頁 198-202。

沈俊平，〈點石齋石印書局及其舉業用書的生產活動〉，《故宮學術季刊》，卷 31 期 2，2013，頁 101-137。

涂豐恩，〈明清書籍史的研究回顧〉，《新史學》，卷 20 期 1，2009 年 3 月，頁 181-215。

眞柳誠、陳捷，〈岸田吟香が中国で販売した日本関連の古医書〉，《日本医史学雑誌》，卷 42 號 2，1996 年 5 月，頁 164-165。

馬孟晶，〈《隋煬帝豔史》的圖飾評點與晚明出版文化〉，《漢學研究》，卷 28 期 2，2010 年 6 月，頁 7-56。

陳東輝，〈域外所藏漢籍及域外漢籍文獻學研究散論〉，收入氏著，《中日典籍與文化交流史研究》。台中：文听閣圖書公司，2010，頁 13-35。

陳　捷，〈岸田吟香的樂善堂在中國的圖書出版和販賣活動〉，《中國典籍與文化》，2005 年第 3 期，頁 46-59。

陳　捷，〈一八七〇～一八八〇年代における中国書画家の日本遊歷について〉，《中国・社会と文化》，號 24，2009 年 7 月，頁 161-177。

陳　捷，〈十九世紀七十、八十年代中國書畫家的日本游歷〉，收入關西大學文化交涉學教育研究中心、出版博物館合編，《印刷出版與知識環流：十六世紀以後的東亞》，上海：上海人民出版社，2011，頁 435-454。

張婉瑛，〈從《點石齋叢畫》看日本浮世繪對晚清畫壇的影響〉，台北：國立台灣師範大學美術學系碩士論文，2008。

蔡盛琦，〈清末點石齋石印書局的興衰〉，《國史館學術集刊》，期 1，2001 年 12 月，頁 1-30。

魯道夫・瓦格納（Rudolf G. Wagner），〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國

學術》，輯 8，2001 年 11 月，頁 1-96。

賴毓芝，〈伏流潛借──1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，期 14，2003 年 3 月，頁 159-242。

賴毓芝，〈從《墨林今話》的編輯看明治初年中日文化圈的往來〉，《美術史研究集刊》，期 27，2009 年 9 月，頁 197-230。

韓琦、王揚宗，〈石印術的傳入與興衰〉，收入上海新四軍歷史研究會印刷印鈔分會編，《裝訂源流與和補遺》，北京：中國書籍出版社，1993，頁 358-367。

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In Walter Benjamin, *Illuminations*. Originally published in 1936, reprinted New York: Harcourt, Brace &World, 1968, pp. 217-252.

Brokaw, Cynthia. "Commericial Woodblock Publishing in the Qing and the Transition to Modern Print Technology." In Cynthia Brokaw and Christopher A. Reed, eds., *From Woodblocks to the Internet: Chinese Publishing and Print Culture in Transition, circa 1800-2008*. Leiden: Brill, 2010, pp. 39-58.

Hay, Jonathan. "Painters and Publishing in Late Nineteenth-century Shanghai." In Ju-hsi Chou, ed., *Art at the Close of China's Empire*. Ariz.: Arizona State University, 1998, pp. 134-188.

Judge, Joan. "The Power of Print? Print Capitalism and News Media in Late Qing and Republican China." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 66: 1 (June 2006), pp. 233-254.

Lai, Kuo-Sheng. "Learning New Painting From Japan and Maintaining National Pride in Early Twentieth Century China, with Focus on Chen Shizeng (1876-1923)." Ph. D. dissertation, University of Maryland, College Park, 2006.

Lai, Yu-chih. "Surreptitious Appropriation: Ren Bonian (1840-1895) and Japanese Culture in Shanghai, 1842-1895." Ph. D. dissertation, Yale University, 2005.

Meyer-Fong, Tobie. "The Printed World: Books, Publishing Culture, and Society in Late Imperial China." *The Journal of Asian Studies*, 66:3 (August 2007), pp. 787-817.

Shen, Kuiyi. "The Shanghai-Japan Connection in the Late Nineteenth and Beginning of the Twentieth Century"，收入楊敦堯、蘇盈龍編，《世變．形象．流風：中國近代繪畫 1796-1949 學術研討會論文集》，台北：鴻禧藝術文教基金會，2008，頁 233-258。

Wue, Roberta. "Selling the Artist: Advertising, Art, and Audience in Nineteenth-century Shanghai." *Art Bulletin*, 91:4 (Dec. 2009), pp. 463-480.

The Rise of Lithography and the Circulation of Japanese Painting Manuals in Late Qing Shanghai: A Study Focusing on *Dianshizhai conghua*

Lai Yu-chih*

Abstract

This article discusses the rarely explored phenomenon of the importation of Japanese painting manuals in Shanghai during the late Qing period. It not only aims to reconstruct the cultural scene that enabled the trade, but also to situate it in the context of exciting new printing cultures, especially lithography. The confluence of these two trends offers a unique case study to venture into the multiple-layered relations between technology and material culture, and, most importantly, to examine how they engaged with reading culture under the circumstances of transcultural exchange. This articles focuses on a general painting manual published by Dianshizhai in 1881 and republished in 1886, entitled *Dianshizhai conghua*. First, I examine the changes in the material forms of books, especially in the practice of their production and consumption, all of which resulted from the new application of lithographic printing. I then reconstruct the Japanese book market in Shanghai and investigate how it took advantage of the rise in lithographic printing. Finally, I explore why Japanese painting manuals were so popular and how Japanese images were read and comprehended in the Chinese context before the First Sino-Japanese War broke out in 1894.

Keywords: late Qing reading culture, *Dianshizhai conghua*, lithography, Japanese books in Shanghai

* Institute of Modern History, Academia Sinica